

الحياة مسرح.. والمسرح حياة

قادية غيبور

أعترف بأن هذه الجملة لاحقتي منذ الصباغ وفرضت معناها عليّ.. ودعيتني إلى ال تفكير ملياً بهذا العدد الخاص بالمسرح والذي أغناه الزملاء بما قدموه من أعمال ودراسات؛ وذلك لأن المسرح يقع على الحد الفاصل بين الواقعي والمثالي ومشابهاً للحقيقي أو منقاصاً له؛ فمن خلال الكلام والصمت والحركة تتوحد راحة الحياة الحقيقية أو المثالية التي صاغها وبصرها المبدعون من كتاب المسرح المتميزين على امتداد الأرض بكل ما حدث ويحدث على سطحها من أحداث قابلة لأن تصاغ في قلب مسرحي يحسها المهتمون بالمسرح وهم غالباً من أطراف اجتماعية متعددة تتفاعل مع أحداث الأعمال المسرحية التي قد تقترب من حياة اليومية كثيراً أو قليلاً..

غير أن الحياة تبقى على اتساع أفقها المسرح الأكبر والأهم.

وإذا كان المسرح قد بدأ منذ أقدم العصور في هذا المكان من العالم أو في ذلك مكاناً لتسجد الآلهة الخيرة والتدبير بالهة الشر فبقية أزداد أهمية يوماً بعد يوم. وازدادت الأعمال المسرحية اقتراباً من حياة الناس الحقيقية وواقعهم على تباين مساهمة.

ومن ثم غد المسرح في القرنين الأخيرين من أهم الفعاليات البشرية الراقية بل أهم ما عرفه الإنسان من فنون فحضر من خلاله عن تفاعلات النفس البشرية وتطبيقاتها وعما كان يراه مفرحاً أو محزوناً في حياته اليومية العامة والخاصة.. وربما أعاد تمثيل حدث واقعي كل أو تلياً بمستقبل سيكون من خلال رؤية لا يمتلكها إلا المبدعون..

وقد يقول قائل: لكن دور المسرح قد انحسر بعد انتشار تقنيات التواصل الحديثة بدءاً من المذياع وانتهاءً بفضائيات "ال تلفزيون" وحلت محله بل طغت عليه تلك المسلسلات الدرامية التي اختير شخصياتها من الواقع..

رما كان هذا صحيحاً غير أن استقامتنا هؤلاء نمواً أو تناسوا مسألة مهمة وأغنى ذلك التواصل الجليل بين الممثل والجمهور؛ بين الملقى والمتلقي؛ و الذي كان يصل حد مشاركة الشخصيات المسرحية مشاعرهما فرحاً أو حزناً؛ رغبة أو رغبة. إلخ هكذا كان المسرح منذ نشأته ولا يزال.. ولكن السؤال عن مكان وزمان ولادة المسرح العربي يطرح نفسه بقوة؛ ونحلي بالإجابة عنه.. نراه ولد لدينا متأخراً بمسرح الصينيين والإغريق أم نراه نكثراً بالأساطير السورية بدءاً من المقوس الحثرتية أو عبثة خلود جلجامش التي سبقت أو زامت حكايت الإغريق حتى يومنا هذا!!

هي أسئلة كثيرة طرحت منذ عقود وفرضت على النقاد ومؤرخي الأنثى ضرورة تحديد زمان ومكان إرهابات المسرح العربي أو بدايته؛ ويرفض كثيرون منهم مسألة التأثير بمسرح الإغريق ومبدأ الوحدات الثلاث فيكونون أن العرب في جاهليتهم عرفوا المسرح أو ما يشبهه وأغنى تلك الحواشي التي قرأناها في القصة الجاهلية وما تلاها.. لا فرق في ذلك بين امرئ القيس أو الحطيئة.. أو عنتره.. أو عمرو بن كلثوم..

ويبدو أن هذه البدايات تبلورت في العصر العباسي وأنتجت ما يشبه المسرح وكان الخليفة المثلوث أول من أدخل الألعاب والمسليات والرقص والموسيقى إلى بلاط الخلافة من خلال استقباله ممثلين قدامين من الشرق ليعرضوا "تمثيلاتهم" في قصور الخلفاء أمام صفوة القوم (1)...

أما عامة الناس فكان ثمة بينهم من يضحكهم فيظل بعض الشخصيات أو الحيوانات ويمزجون الجد بالهزل ومن أهم المضحكين في أسواق بغداد "ابن المغزلي" أيام الخليفة المعتضد.. ولكن أبرز ما أنجز على هذا الصعيد في العصر العباسي كان مسرح خيال الظل المعروف لدينا ولا سيما في مصر ولبنان وسورية.. ولكن العلامة الفارقة في هذا التاريخ كانت رسالة محمد جمال الدين بن دانيال إلى صديقه "علي بن مولا" والتي يقول فيها: "هني الشخص وورثتها وأجل سكرة المسرح بالقسم؛ ثم أعرض عليك على الجمهور وقد أعدته نفسياً لتقبل عليك، وبثت فيه روح الانتماء إلى العرض، وجعلته يشعر بأنه في خلوة معك، فإذا فعلت هذا صحت نتيجة خاطرك حقاً؛ مستجد العرض الظلي وقد استوى أمامك بدني المثل يفرق بالحقيقة المتبعة من واقع التجسيد ما كنت قد تخيلته قبل التنفيذ" (2).

رما فاجأنا هذا الكلام المختصر المفيد ووضع بين أيدينا وثيقة مهمة تضمن أهم بدايات أسس المسرح الفنية والموضوعية؛ وتجمع بين التطبيق العملي والنظرية الغنية للمسرح ولا سيما المسرح المأساوي أو الهزلي الذي أطلق عليه الإغريق فيما بعد اسم الكوميديا - الملهة وسماً على المسرحية التي تتميز بأن أبطالها من الآلهة أو الملوك تراجميند المأساة.. وحافظوا على ما سموه مبدأ الوحدات الثلاث (المكان.. الزمان.. الموضوع) وهذا ما يعرفه معظم متعلمينا كونه من صلب مناهجنا الدراسية.

وفي القرن العشرين تطور المسرح تطوراً كبيراً.. ولم يتوقف المسرحيون العرب عند الموروث من أولئك المسرح العربي أو الإغريقي وتجاوزوا ذلك إلى الجديد دائماً فكان المسرح الواقعي ومسرح العبث أو اللامعقول.. والتعريبي... إلخ.

ولا بد هنا من الإشارة إلى كتاب الجيب المرفق بهذا العدد ومسرحية "برجيت" لمؤلفها "يوسف نعمة الله جد" ولقي تضمنتها هذا الكتاب وقد مثلت في حلب للمرة الأولى عام 1873م. وتمت محاولة مسرحية ناجحة متأثرة بالمسرح الإغريقي بشكل خاص؛ وعلى الرغم من بساطة هذه المسرحية نلاحظ أن قيمتها التاريخية أكثر أهميتها من قيمتها الفنية.

وتسائل: أين هو المسرح اليوم؟!..

وفي أوائل القرن التاسع الميلادي حدث الصدام بين العرب والحضارة الأوروبية وارتفعت ستار مسرح ملوون نقلاً ذات يوم من عام 1847م في بيروت عن عرض مسرحية مولير المسرحية "الخيال" مترجمة عن اللغة الفرنسية وشهد العرض إقبالاً مذهلاً معقلاً بدايات المسرح العربي وفي الوقت عينه كان أبو خليل القباني وصديقه أسكنر فرح بتشجيع من والي التركي (محدث باشا) شكلاً فرقة مسرحية دائمة للتمثيل، فقاما من خلالها مسرحياً (عابدة) ومسرحية (الشاه محمود) واستطاعا استقطاب الطبقة الواعية المثقفة يوماً بعد يوم، لكن بعض رجال الدين احتجوا بقوة على هذه (البذعة الجديدة) ما أدى إلى إغلاق مسرح القباني في دمشق فتوجه القباني مع زميله أسكنر فرح إلى مصر وعرضوا على مسرح الأوبرا مسرحية (الحاكم بأمر الله) التي حضرها (الخبزي توفيق) وكان هذا أول عمل لهما في مصر وتولت عروضهما على مسارح القاهرة حتى عام 1900م عاد بعدها إلى دمشق وأعاد بناء مسرحه، وحق من جديد نجاحاً كبيراً واستمر في ذلك حتى وفاته تركاً بصمته على هذا الفن الجديد من خلال خمس وعشرين مسرحية استمد معظمها من التاريخ العربي ومن القصص الشعبية ومن (الف ليلة وليلة) و(كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني) (3).

وأعود بالذاكرة إلى سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي حيث شهد المسرح العربي بصورة عامة والسوري بخاصة نشاطاً وألقاً مذهلين؛ وكمن مسرحية شددت قلوبنا وعيوننا على هذا المسرح أو ذاك. لا فرق بين أعمال الماعوط وسعد الله ونوس أو مسرح عدوان! وأتوقف عند مسرح عدوان قليلاً.. لاستنهض ذاكرتي وأعود إلى عام 1962م حيث شهدت مسرح عدوان على مسرح إحدى مدارس مدينة مصياف مؤلفاً ومخرجاً وممثلًا وحيداً في إحدى مسرحياته القديمة.. وكان مذهلاً فيما قدم؛ وربما كان لحضور تلك المسرحية دور مهم في عيشي للمسرح فيما بعد.. وإن أنس فإن أنسى ألق المسرح الجامعي في السبعينيات والذي أطلق من دائرته الطلابية الضيقة عدداً كبيراً من أهم ممثلي الدراما السورية منهم رشيد عساف وعباس النوري وغيرهم..

وتسائل أخيراً أين موقع المسرح اليوم في ازدهار العلم بالفنون والعلوم والتقنيات المتطورة كل يوم بل كل لحظة من الزمن الذي يمضي مخترباً مرة لقصوت؟!.. أين هو من الراي "التلفزيون" الذي يمتد بنا ويأخذنا على مدار الوقت إلى الأثير والمسلسلات والأفلام الجديدة مشوقة ونحن نشرب قهوتنا وشاي أو نقارول طعمنا؟!..

كانت ما كان الجواب أني عاشقة للمسرح لأسباب كثيرة اختصرها بذلك الإحساس الرائع المدهش بالمشاركة.. مشاركة الكاتب والمخرج والممثل مشاعرهم.. في كل عرض مسرحي.. متجددة كل مرة محبة بأسرار التواصل الإنساني الذي لا يحققه إلا المسرح.. فوحده كل ويقي سيد الفنون! لأسباب كثيرة أهمها أن الحياة مسرح وأن المسرح حياة تتسع وتضيء.. تغش وتزهر أو تذوي وتبيس وهذا يتعلق موضوعياً بالفقامين على المسرح في أي مكان من العلم والرحب.. أعني من المسرح الرحب الذي يرفض الحواجز والحدود بين الإنسان والإنسان.

= (2,1) موقع "بيروت كوم" الإلكتروني.

= (3) أ. فاضل خليل، موقع الحوار المتمدن.

سلطان السرور مقتبسة عن (الف ليلة وليلة)

فرحان بلبل

الشخصيات

١- منصور الزينبي	حاكم انطاكية	٣٠ سنة
٢- المعين بن ساوي	مساعد الحاكم	٤٥
٣- الفضل بن مروان	نديم الحاكم	٥٠
٤- تليدبوس	خاتمة الفضل	٥٥
٥- نور الدين	ابن الفضل	٢٥
٦- انيس الجليلي	الفتاة البغدادية	٢٠ - ٢٥
٧- الشيخ ابراهيم	من حاشية السلطان	٥٠
٨- مراد	وزير السلطان	٣٥
٩- السلطان		٣٥
١٠- كريم	صيد سمك	٣٥
١١- كريمة	زوجة الصيد	٣٠

المشهد الأول

- (المنظر: قاعة حاكم أنطاكية متصور للزيتي.
في القاعة كرسي فخم للحاكم ومقاعد ووسائد.
الحاكم علي كرسبه. إلى جانبيه: مساعداه المعين بن ساوي يحمل سيفاً،
ونديمه الفضل بن مروان.
تفتح الستارة والحاكم يضحك. المعين بن ساوي عابس)
زيتي من حكايك يا صديقي الفضل بن مروان. **الحاكم:**
وكان الشاعر يشار بن برد أيها الحاكم سريع البديهة حاضر النكتة. وقد مرّ **الفضل:**
يوماً برجل بحثت الناس ويقول: من سلم رجب وشعبان ورمضان أسكنه الله
قصراً طوله ألف فرسخ. وعرضه ألف فرسخ. وارتفاعه ألف فرسخ. فقال ابن
برد: ما أبأس هذه الدار في كآون الناس.
(الحاكم يضحك ضحكة عريضة. المعين بن ساوي يزداد غيظاً)
لماذا لا تضحك يا معين بن ساوي؟ **الحاكم:**
لا أجد في الحكاية ما يضحك. **المعين:**
أترى يا فضل؟ مساعدي لا يحب حكايك ولا يجد فيها ما يضحك. **الحاكم:**
أترى أن إسحق الموصلي وهو من أعظم الممثلين في عصره، دُعي إلى **الفضل:**
مجلس غناء فغنى وأدع. وأطرب وأسمع. فما بقي في المجلس رجل إلا هزه
الطرب. ما عدا واحداً ظل كالصفرة الصماء. فلما سأله: لماذا لم يعجبك
الغناء؟ قال: لا يعجبني إلا نهيق الحمارة.
(الحاكم يضحك بشدة)
فذلك الله يا فضل. أضحككني وسخرت من مساعدي. (يضحك من جديد) **الحاكم:**
وهو يشهر إلى المعين) لا يجبه إلا نهيق الحمارة؟ **الفضل:**
من قرع الباب سمع الجواب.
إذا غضب منك مساعدي فقد يفتك. ألا تعرف أنه رئيس الجواسيس والميون؟ **الحاكم:**
وأه مشهور بفسك الغناء؟
سمع الشاعر جرير أن الشاعر الفرزدق هدد بالقتل رجلاً اسمه "مربع". فقال: **الفضل:**
زعم الفرزدق أن سيقتل مربعاً
ليشرب بطول سلامة يا مربع
(الفضل يشير إلى نفسه مع كلمة "مربع". فيزداد الحاكم ضحكاً. المعين
يكف غاضباً)
اجلس يا معين. اجلس. إن أسمع للفضل بالكلام. (إلى الفضل) إياك أن تحرك **الحاكم:**

الفضل:	لسانك بحرف واحد يا فضل.
المعین:	فإن حركت عیونی وخصرت بجفونی؟
الحاكم:	(الفضل بحرك عیونه وجفونه بطريقة مضحكة. الحاكم يزداد ضحكا)
الفضل:	كفانا ضحكا يا مبدی الحكم. يجب أن نبحث في شؤون ولايتنا أنطكية.
الفضل:	نبحث في شؤونها بعد ذهاب ضيقنا.
الفضل:	أستلكن منك الذهب أیها الحكم.
الحاكم:	(الفضل يتنهض ليذهب)
الفضل:	انتظر.
الحاكم:	نعم.
الحاكم:	اتعلم من مياقي إلى أنطكية خلال هذا اليوم أو الأیلم التالية؟
الفضل:	لا أعلم.
الحاكم:	تكلم يا مساعدی.
المعین:	أسمع بقالة تسمى أنیس الجلیس؟
الفضل:	أعني القالة البغدادية التي قتلت النائم بحديثها وغناها فما بقي واحد من
المعین:	فرجال إلا وقع في غرامها؟
الفضل:	نعم.
الفضل:	إن أخلف عليك من الواقع في غرامها.
المعین:	لماذا؟
الفضل:	لأنها لا تفن إلا الذين يعرفون قيمة الجمال.
المعین:	(الحاكم يضحك)
الحاكم:	(يصرخ) دعه من المزاح يا هذا وإلا..
المعین:	(المعین بهم بسحب سبله)
الحاكم:	(وهو يضحك) إن تمكنت يا فضل حتى يطلع المعین لسانك.
المعین:	وربما أطلع عیونه وأجفاته.
الحاكم:	أترك التهديد يا معین بن ملوی وأخبر الفضل بما يطلب منه.
الفضل:	مولانا منصور الزبلي حاكم أنطكية يريد أن يخطف القالة البغدادية لنفسه.
الحاكم:	رغبت بها حين سمعت عنها.
المعین:	ولم يجد مولانا رجلا غيرك يأتود إليها ويقعها بالزواج منه.
الفضل:	ولماذا لم يجد مولانا رجلا غیری؟
الحاكم:	لأنك من مشاهیر أنطكية ومن وجهاتها المتكلمین. يقولون عنك إنك تخرج
الفضل:	الحية من وكرها.
الفضل:	لكني لم أخرج بعض الناس من وكر الجمود وغلاظة القلب.
الحاكم:	(وهو يضحك) أترك مساعدی يا فضل.
الفضل:	سأستك.
الحاكم:	وكتبت أيضا صديقا لوالد مولانا سلطان تصویب. فإذا تقدمت إليها بلسانك

- وياسم صداقتك لوالد السلطان، قيات صداقتك وسكت في بيتك.
وعندها تكلمها في شأن مولانا الحكيم.
المعین:
الحاکم: (يقسوة) وانتبه يا فضل. أريد هذه الفتاة يعني أريدها. قد أخطفها إذا رفضتني.
المعین: ولا تنس أن مولانا شاب جميل وحكيم لأنطكية. ألف فتاة تئمنه زوجاً لها.
الفضل: وكيف علمت أنها منكلي إلى أنطكية في هذا اليوم أو بعد أيام؟
المعین (يضحك ضحكة عريضة حفاضة):
المعین: أنسيت من أنا يا فضل بن مروان؟
الفضل: أعرف أنه لا تنجب عنك شاردة أو واردة.
المعین: لا في أنطكية ولا في غيرها.
الفضل: أثري يا سيدي الحكيم؟ لا يضحك المعين بن ملوي إلا إذا تدغدغ بالجاسونية وتمرغ في تقصّي أحوال الناس.
الفضل (يقلد الدغدغة والتمرغ):
الحاکم: (وهو يضحك) سنقتلني بالضحك يا ابن مروان.
المعین: (إلى الفضل) كن أول من يضحك لأكون آخر من يضحك.
الفضل: وابن تكون الفتاة الهندافية عندما تصل إلى أنطكية؟
المعین: (يضحك) سنأتي من الطريق الشرقية.
الحاکم: وعليك أن تلقاها وتمضيها في بيتك وأن تقمها بي.
الفضل: سأحاول إقناعها يا سيدي.
الحاکم: لا يكفي إقناعها. بل يجب أن تجعلها ترضى بي. فما أحب إزغامها على الزواج مني إلا...
الفضل: إلا ماذا؟
الحاکم: إلا إذا لم أجد سبيلاً إلى إقناعها.
الفضل: قد تلغى منك بسبب بعض أعوانك.
المعین: انتبه إلى كلامك.
الفضل: تراهم في قصرك. فتشتمز نفسها من رؤية الوجوه القبيحة وسماع الأصوات المنفرة.
الحاکم (يضحك):
المعین: انتبه إلى أقوالك يا هذا.
الحاکم: (وهو يضحك) إن ألقعتها بالمثل عندي فسوف أخفي هؤلاء الأعوان حتى لا ترى وجوههم ولا تسمع أصواتهم.
المعین: سيدي.
الحاکم: أنا أشرح يا معين. أشرح.
المعین: (إلى الفضل) عليك أن تخرج إلى الطريق القادمة من بغداد كل يوم حتى تلقاها وتقوم بما يجب عليك من غير تقصير. هل فهمت يا طويل اللسان؟
الفضل: اللسان الطويل أفضل من العقل القصير.

- الحاكم:** (وهو يضحك) اخرج يا فضل قبل أن يقصر المعين لسائك ويديك.
(الفضل يخرج مدعياً الخوف.)
الحاكم: يزداد ضحكاً)
المعين: كيف تتحمل سباجة هذا الدعي؟
الحاكم: لأنه طريف القول.
المعين: هل تكفي طرافة القول حتى تستقبله في قصرك وتجعله من تلماتك؟
الحاكم: لا تنس أنه كل صديق لوالد مولانا سلطان نصيبين. ألا تنكر كيف كل السلطان السابق رحمه الله يسأل عنه في رسالته إلينا، ويستقسمه إليه إذا زفونا؟
المعين: لنكر.
الحاكم: إذا غضب هذا السلطان شفع لنا عنده وجعه يرضى عنا.
المعين: لكنه يقل هيبتي في أنطكية. فإذا قلت هيبتي أمام الناس تجرؤوا على الكلام عنك بما لا يليق.
الحاكم: أنا أخز من الناس على هيبتك يا معين. فأنت جادة وجهي وبراغ حكمي. وما طلبت مني أمراً إلا أجبتك إليه.
المعين: وسفوية الفضل مني؟
الحاكم: ما هو إلا حديث بيننا. ولا ضرر من هذا الحديث.
المعين: لكنه حديث يغضبني حتى أقسمي لو تنشق الأرض وتبلغ الفضل أو تبليغي.
الحاكم: لا تهملي مراماً فوق ما يحتمل. أخبرني عن أهوال مدينتنا.
المعين: (ما يزال على غضبه ولا يرد)
الحاكم: شارك الغضب يا معين وتكلم. فأنا أسألك.
المعين: (يتماثل نفسه من الغضب) اطمئن يا سيدي الحاكم. الناس يدفعون الضرائب وهم صاغرون.
الحاكم: هكذا تكون الرعاية الصالحة.
المعين: لكن علينا أن نزيد الضرائب قليلاً يا سيدي الحاكم.
الحاكم: لماذا؟
المعين: لكي ترسلها إلى السلطان. نرضيه حتى يثبت كرمي للولاية لك. ونساعده على نفقات السلطنة.
الحاكم: قد تتحمل الرعية من هذه الزيادة.
المعين: إن يغضب من هذه الزيادة إلا الفضل بن مروان. فهو يحرص الناس على التسلل وعدم السكوت.
الحاكم: أنهم تديمي بما ليس فيه لأنه يمشق منك؟
المعين: سمعت عنه ما لا يليق. وأنا أثبت منه حتى أتأكد من أمره. وعندها لا تلمني إن قتله.
الحاكم: وربما تتحقق منه. افرض على الناس ضريبة جديدة استعداداً لرفاعي على نقادة البغدادية.

- المعين: ولماذا نأتي إلينا من بغداد؟
الحاكم: تحب زيارة المدن. وكلما وصلت مدينة استقبلها الناس بالحفاوة والترحاب. لم تعرف عدد الرجال الذين خطبواها ورفضتهم.
المعين: ولماذا لا تخرج بنفسك وتلقاها وترحب بها؟
الحاكم: ويحك يا معين؟ أتقبل لسيّد أطلاكية أن يستقبل فتاة مهما علا شأنها؟
المعين: لكنك تريدنا لنفسك.
الحاكم: وأنتهي أن تصبح عروسي. وأرجو أن ينجح الفضل بن مروان في وساطتي عندها وإلا...

إفلام

المشهد الثاني

- بيت الفضل بن مروان. قاعة كبيرة فخمة مزينة بالمزهريات والمقاعد الوثيرة. سيف معلق على الجدار.
للقاعة بابان. باب يوصل إلى داخل المنزل. وباب يوصل إلى خارج الدار (يدخل الفضل متلصصاً)
الفضل: (ينادي بصوت خفيض) تائبس. تائبس.
تائبس: (تدخل تائبس وهي تمشي بفتح ودلال)
الفضل: من يناديني؟ خلّطت بقطعتي أم عريم يزوجني؟
الفضل: هم. هل تتذكّرنا أحد؟
تائبس: لا. هل جئتني بعريم يا سيدي؟
الفضل: ألا تفكرين إلا بالعريم؟
تائبس: المرأة من دون رجل مثل القرم من دون قرم.
الفضل: طوبى. طوبى. أين ولدي تور الدين؟
تائبس: خارج الدار.
الفضل: عال.
الفضل: (يقترب من الباب)
الفضل: ادخلي يا ابنتي.
الفضل: (تدخل أليس الجلّيس وترقع خمارها)
الفضل: هذه أليس الجلّيس يا تائبس. ضيفتنا البغدادية. (تلفت إليها) وهذه تائبس. السيدة الفاضلة الموقرة.
تائبس: (مقاطعة) والجميلة.
الفضل: (متابعاً) التي ريت ولدي تور الدين بعد وفاة أمه.
الفضل: (تائبس تتلصص الفتاة)
تائبس: ما شاء الله يا سيدي. صرّ عنك في الدار صبيتان جميلتان. لكنني أصغر وأحلى.

نهافت أهل أنطاكية على استضافتها. لكنها شكرت عليّ بالإقامة في منزلي.
لأنك معروف بكرمك وطرافتك، ولأنني سمعت في بغداد عن صداقتك لوالد
مولانا سلطان نصيبين.

الفضل:
أنيس
الجليل:

أترين جمالها يا تليبيس؟
قومتني في كمال العلم لا في جمال الجسم يا سيدي.

الفضل:
أنيس
الجليل:

هكذا تكون النساء. جمال في الجسم وكمال في العلم وحلاوة في اللسان.
ولنا كذلك يا سيدي. وسوف أفرح قلب عريصي.

الفضل:
تليبيس:

ألم يكر عطفك يا تليبيس حتى تكفي عن طلب العريس؟
(وهي تدعى الهكاه) وهل طلب العريس حرام؟

الفضل:
تليبيس:

طيب. طيب. مبادر لك عريسا.
متى؟

الفضل:
تليبيس:

عندما تحب القفران وترجع بلا موقر.
(الفضل وأنيس الجليل يضحكان)

تليبيس:
الفضل:

(باستنكار) سيدي.
أكرمي ضيقنا يا تليبيس وأحسني ضيقها.

تليبيس:
أنيس
الجليل:

سأفعل يا سيدي.
أين أصنع حوائجي؟

الفضل:
تليبيس:

(إلى تليبيس) ضعي حوائجها في غرفتك ريثما نهين لها غرفتها.
ثمالي يا أختي الكبيرة.

الفضل:
تليبيس:

(تخرج تليبيس وأنيس الجليل. بعد لحظة تعود تليبيس)
لماذا أحضرت هذه الفتاة إلى هنا؟

الفضل:
تليبيس:

لأن حاكم أنطاكية طلب مني أن أستضيفها حتى يخطبها لنفسه إن قبلت خطبته.
إن عجل بلخراجها من هذا البيت.

الفضل:
تليبيس:

لماذا؟
ألا تعرف أن ولدك نور الدين يحب الفتيات ويذوب عشقا بالجميلات؟

الفضل:
تليبيس:

سأفعلها عنه. أبقها في غرفتك. فلا تقع عليها عياله ولا تسمع كلامها أنه.

الفضل:
تليبيس:

(يسلم نور الدين)
أرسل إليك حاكم أنطاكية.

نور الدين:

(تكلم أنيس الجليل. الفضل وتليبيس يخفيانها وراءهما).
ما هذه الفتاة؟

تليبيس:

عجوز شطاه.
جئنا بها لتساعد تليبيس في الطبخ والنقع.

الفضل:

دعواها تظهر لكي أراها (نور الدين يقترب منها)	نور الدين:
ابتعد	الفضل:
في كانت عجوزاً ظماداً تخلف عليها؟	نور الدين:
حتى حتى	تليبيس:
حتى لا تدرج من شكلها وقبح منظرها	الفضل:
أعتقد أنها عجوز خرفانة، قبيحة الشكل مرصاة	نور الدين:
بعم	الفضل:
وأظنها مصابة بالأمراض والعلل	نور الدين:
بعم	الفضل:
والأصل إخراجها من هذه الدار وإغراقها في أحد الأنهار	نور الدين:
بعم بعم	الفضل:
لو قُتل هذه العاة يدي ظن إخطار إليها وهل ينظر أحد إلى اللقيحات؟	نور الدين:
(أنيس الجلوس تفرج من وراءها متحمية)	أنيس:
ولو قُتل يدي ظن نرى طعري أو طرف نوبي وهل بكم أحد رجلاً سحيها؟	الجلوس:
(إلى تليبيس) أراها	الفضل:
وربما عسفا	تليبيس:
(نور الدين يتأملها لحظة ويبدو مفتوناً بها. أنيس الجلوس تبدو جامدة)	نور الدين:
(إلى أنيس الجلوس) أرى لك ربح السماء التي نحن القلوب ونفس الألباب	الفضل:
أسمعي يا تليبيس بغزلها ولا يغفل	أنيس:
(إلى الفضل متجاهلة نور الدين) أرى ولك من صف الشياطين الذي يغزل	الجلوس:
أفشاء لها ويدعي الحب كذبا	الفضل:
(إلى أنيس الجلوس) هذه نيل ولدي نور الدين مع كل هذه	تليبيس:
بمصرها بالعمى وبمصرها بتقلب الجوى	نور الدين:
(مستكراً) أها	الفضل:
فلا تخفي بكلامه ولا تحذري بجماله	نور الدين:
(مستكراً) أسي	أنيس:
(إلى الفضل) كل شاب من هذا النوع يجب أن تحذر منه الفتاة حتى لا يصيبها	الجلوس:
المختور ولا تقع ضمه في المحذور	الفضل:
بعم	تليبيس:
أمثالي من الفتيات الجميلات يحذرن من أمثاله	نور الدين:
(مستكراً) مربيوتي	الفضل:
(مشيراً إلى نور الدين) وهو فيج المنظر، غلبت المنظر والمحير	نور الدين:
(متموتراً) أتعتقدني أمام هذه الفتاة وأنت في؟	نور الدين:

انيمس: الجليل:	(إلى نور الدين منقورة) وهل أنت على غير ما وصيت به من الفتح والملازمة؟
نور الدين:	(إلى انيمس الجليل) لكنت وقتي غرامك
الفضل:	استمع يا ولد
انيمس: الجليل:	(إلى نور الدين) وأنا استمع من كلامك
تليبيس:	تستحق يا ولد
نور الدين:	(إلى الفضل) انقضي يا بني وساعدي هذه أول فتاة ترمسي في حبها وتعلقني بحبلها
الفضل:	أخرج حبها من قلبك يا نور الدين فقلت لست لها وهي ليست لك
انيمس: الجليل:	أصبت القول يا سيدي الفصل هما ترى ولكنك إلا شابا مقوما
نور الدين:	(مكترا) أنا شاب مقوم؟
انيمس: الجليل:	وأنا أفر منك ومن استاك
الفضل:	يجب أن تنعري منه
انيمس: الجليل:	ولا لعل إليك ولا إلى الدين على شاكلك
نور الدين:	(وقد أرداد توترا) وهل أنا غول أو مساح حتى تنعري مني ولا نميلي إلى؟
انيمس: الجليل:	رؤية العول أجمل وصحبة التمساح ألطف
نور الدين:	(إلى الفضل) أدخل في نكوب روبة العول أجمل من رؤية ولكنك وصحبة التمساح ألطف من صحبته؟
الفضل:	(بفرح) أقبل وألف أقبل (إلى انيمس الجليل) تجولي في حديقته ربنا بوبي لك العرفه
نور الدين:	أنا أرافقها في تجوالها فهي صديقتنا
الفضل:	قد لا تحب مرافقة الدويلا والتمساح
انيمس: الجليل:	أقبل مرافقته مع أنني لا أحب صحبته
الفضل:	لكن احذري منه تعالي يا تليبيس
(تليبيس تقترب من الفضل)	
الفضل:	(بهيمس لتليبيس) لم نفع في غرامه
تليبيس:	أحمد ربك على هذا
(الفضل وتليبيس يخرجن على داخل المنزل بحيث يراهما)	
نور الدين:	فعلني يا
انيمس:	انيمس الجليل

الجليل:	اسم جميل الحقيقة من هنا
نور الدين:	(يشير إليها لتخرج)
انيس:	بما هي ملكة نور أن تدعني
الجليل:	حاضر
نور الدين:	وتشير أمامي صائناً نور في تكلمي
انيس:	(يهرز رأسه موافقاً)
الجليل:	(يمسح عينه بخنوة. تتوقف انيس للجليل)
نور الدين:	هل لي يا نور انيس هل بينكم جميل؟
انيس:	(يشير إلى فمه المغلق)
الجليل:	سمحت لك بالجواب على السؤال
انيس:	بينما جميل ويشرح الصدر
الجليل:	وحدثكم؟
نور الدين:	إذ طلبت منها بوضوح في النص الحلي العواطف، فهل تخصصين مني؟
انيس:	ربما أغضب وربما لا أغضب
الجليل:	وإذا قلبت منك سوف نحبر الحديقة كل الحب، فهل تستعدين كلامي؟
نور الدين:	نور الدين تذكّر أنا أسأل وأنت تجيب فقط
انيس:	أسألي أي سؤال تشائين وسوف أتجمل عيون وجهك وضوء نظراتك لكي
نور الدين:	أرجو...
انيس:	ماذا أرجو؟
الجليل:	في برق سونك الجميل حين تتكلمين، وفي لمعان قلبك الحنون حين تسألين
نور الدين:	طيب (بلطف) إذا سألتك هل سبني الحديقة؟ لماذا تقول؟
انيس:	أقول يا زهرها سكون طوع بفسك، ونكس أنشجارها من بشرتك
الجليل:	الأزهار تذبذب ولا لعب الذبول
انيس:	لكن الأشجار تبقى
نور الدين:	وهل أهل هذه الدار من صنف الأزهار أم من صنف الأشجار؟
انيس:	

تلبس:	الولد ضيقه بالولد ومن ضيقه أباه فما ظلم
الفضل:	أنا على هذا الزواج السريع يا تلبس؟
تلبس:	زوجها لكي زوجي فانا مستعد للعشق والزواج من أول ظره
الفضل:	لا حول ولا قوة إلا بالله ولدي عشق ومريته مستعد للعشق
تلبس:	وما دواء العشق إلا الزواج
الفضل:	(يبتلع) وصلنا إلى الزواج وهو مصيبة المصائب وجانب أهم والمتعب
نور الدين:	الزواج يجمع الطوبى العاقبة على وسادة الحبوب العاقبة
تلبس:	بهذا أشعر يا سيدي حين يخطبني العريس
نور الدين:	بدا لم يزوجني حتى ألقى أحببتها صوف أرمي نفسي في البحر، أو أقتل نفسي بهذا السيف
الفضل:	(يشير إلى السيف المعلق)
نور الدين:	طبيب طيب (إلى نور الدين) لكن هل جعل العلة أن تزوجك؟
الفضل:	اسألها (يقرب من الباب وينادي) عاليا يا تلبس الجليس
الفضل:	(تدخل أنيس الجليس)
الفضل:	هل تغلب الزواج من ولدي نور الدين؟
أنيس:	بعد أسبوع أعطيك الجواب
الجليس:	
نور الدين:	(يقول) لماذا الأسبوع؟
أنيس:	حتى أعرفك وتعرفني
الفضل:	هذه هي العلة للعلة
أنيس:	ربما كنت كما وضعت به من غلاطه الطبع وقبح المطر وسوء المطهر
الجليس:	والمخير
الفضل:	حلال أيام صوف تكتمين غلاطته ومسألهه وقبحه و
نور الدين:	(مستكراً ومقاطعا) أبي
أنيس:	(إلى الفضل) وربما يردك تقوري منه فلا أميل إليه
الجليس:	
الفضل:	أرجو هذا
نور الدين:	(إلى الفضل) أما أنا صوف يرد حبها في قلبي فلا تزوغ عيني إلى غيرها
الفضل:	ولا يقتني إلا جمالها
الفضل:	لا أرجو هذا
نور الدين:	وإن أفتنها فمتصر الأسبوع إلى ثلاثة أيام
الفضل:	مستحيل؟
نور الدين:	وهل يصبر أحد من الجميلات؟
تلبس:	أنا مستعجله على الزواج وأنا أحلى من أنيس الجليس واستحق أحسن عزم

سز و جگ يا تلبیس	الفضل:
مشی؟	تلبیس:
عندما تخرج الفریقى وترجع بلا سيقل	الفضل:
(الظلام خفيف، تعود الإضاءة)	
(نور الدين وانيس الجليس واللقاق معا وأيديهما متشابكة، معهما الفضل وتلبیس)	
مضى الأسبوع	نور الدين:
هل تقبلن الزواج من ولدي نور الدين؟	الفضل:
(انيس الجليس تهز رأسها موافقة)	
أرأيت يا أبی؟	نور الدين:
لى تتزوجها إلا بشروط	الفضل:
موافق على كل شروطك	نور الدين:
صعب عليه الشروط وعلى حطبي صعب الشروط أكثر لأسى احدى	تلبیس:
وشروطى أعلى	
صعباً كما تشاء	نور الدين:
إذا لم تلتزم بشروطى غسبتُ عليك حتى لو كنت في الدار الأخرى	الفضل:
أقول بالشروط كلها مدّ الله في عمرک	نور الدين:
لا تهيب روجک	الفضل:
أنا أعتبها بحیونى	نور الدين:
وسحترم علمها ونكاهها	الفضل:
وهل يری الإنسان ضیة مثل الطم؟	نور الدين:
ولا تتزوج عليها	الفضل:
(نور الدين لا يرد وهو يتأمل انيس الجليس بشغف)	
لمادا لا ترد؟ أخ حکمك أیها الرجال تُطهرون للمرأة الحب، ثم يزوج منکم	تلبیس:
القلب	
اعزمت يا نور الدين أنری ان تتزوج عليها وتخلص عیضها؟	الفضل:
(نور الدين يقترب من انيس الجليس ويمسك يديها)	
هل أجد احدى من النبی عشقتها وهي کل حیاتی؟	نور الدين:
أجم.	الفضل:
منأسبر منك على طو الدهر ومزء	انيس:
	الجلیس:
أجم	الفضل:
وسوف تكونین لی نور العین وفرحة القلب	نور الدين:
أجم أجم	الفضل:
(فی الفضل) لا تحمم ولا بجمم عجل برواجهما وارجح بحرسيهما	تلبیس:

الفضل:	طبيب طلب مني بر وجهما؟
نور الدين:	الليلة شروخ
الفضل:	هل موافق يا أبيض الطين؟
	(تهز راسها موافقة)
نور الدين:	نحن في الحنفية شره وخلفه وأنت يا مربيتي ديري عرسا الليلة لتعزحي بنا حين تجمعين بيننا (إلى أبيض الطين) تعالي
	(نور الدين وأبيض الطين الجلوس يخرجان)
الفضل:	ماذا أقول لمصور الزيني حاكم قسطنطينة إذا سألتني عن المعتلا؟
تليبيس:	قل له سأبحث لك عن شاه أخرى
الفضل:	ومنى أبحث له عن شاه أخرى؟
تليبيس:	عندما تخرج القبطي وترجع بلا ميقل.
الفضل:	أنت لا تعرفين حكمك لظلمته هذا ولا تعرفين مساعدة المعين بن ساوي
تليبيس:	وماذا يمكن أن يفعل؟ يحصل منك ويمنعك من زيارة قصر الحاكم؟
الفضل:	أنا أعاق من بطش المعين بن ساوي
تليبيس:	أترك الجوع وعجل بالحمص لرحمن وإنيك أتم تسمعه كيف طلب مني تليبيز فأمر من لأخرج بهما؟
الفضل:	(بهزئ) سمعت
تليبيس:	ودبر لي عرسا
الفضل:	ما حيلتي بين ولدي المتهور ومربيته المجنونة؟
تليبيس:	لا تفرق ولا تهزج عمل
	(تليبيس تخرج الفضل من يده. يخرجان)
	الظلام خفيف.
	(موسيقى لمحتفال العرس تعود الإضاءة والمسرح فارغ.
	تدخل تليبيس مصرعة متوقفة)
تليبيس:	سيدي الفصل سيدي الفصل
	(يدخل الفضل)
الفضل:	ما الأمر يا تليبيس
تليبيس:	المعين بن ساوي وزجاله في طريقهم ألبا
الفضل:	لماذا؟
تليبيس:	لكم يمشرون خطيبة الحاكم منصور الزيني
الفضل:	لم أعطها للحاكم بل زوجها لولدي.
تليبيس:	سوف يهدمها المعين بن ساوي حجة لينتقم منك
	(الفضل ينادي)
الفضل:	بور الدين أبيض الطين
	(يدخل الزوجان مصرعين)

- نور الدين: نعم يا أبي
تليبس: المسمير بن سوي هي طريفة إنيما حتى يكلمك منك أنيس الجلبس
الفضل: عليك يا جرب بها إلى نصيبين يا ولدي اطلب مقابلة السلطان وأخبره عن كل ما جرى، وذكرك يا بني كنت صديقاً لولده
نور الدين: سألهم حواجنا
الفضل: لا وقت لجمع الحواج
انيس: (إلى الفضل) وأنت؟
الجلبس: الجلبس
الفضل: منلق بكما أنا وتليبس. اهربا
(نور الدين وتليبس والجلبس يخرجان مصرعين)
الفضل: بأوليس سوي يا تليبس
(تليبس يتأمله الصيغ المعلق. الفضل يلف مستعداً. يدخل المعين بن ساوي. وراءه عدة جنود)
المعين: أين حطوبه مولانا حاكم أنطاكيا؟
الفضل: نتقدم بيئي ونسألني عما لا أعرفه؟
المعين: تمرى حطوبه مولانا الحاكم ولا حجل من فلك يا كثر الكلام؟
الفضل: من يروج ولده على سنة الله ورسوله لا يدخل يا معكم البيوت
المعين: نحتز من طول اللسان يا فضل
الفضل: واحذر من التعتي على حرمت الناس يا معي.
المعين: أوقفت نفسك بين يدي
الفضل: يزوي من جعداً ألقى
المعين: هل يروي لي إحدى حكايك يا هـ؟
الفضل: لا أروي الحكايات إلا لمن يعهم معراها
المعين: أليس كك عن السحر به مني؟
الفضل: وهل صبحي خير السحرة؟
(المعين يشير إلى الجمود. الجمود يقبضون على الفضل)
المعين: من الذي صبحك أخيراً يا فضل؟
الفضل: أقاتل بقتل ولا بصبك
المعين: لكس اليوم ساصحك (إلى الجمود) افتلوه
(يحاول الفضل الدفاع عن نفسه الجمود يعضونه بمسرفهم المعين يشير إلى الجمود أن يقتلوا المنزل فيدخلون إلى المنزل. يعنون وهم يجرعون تليبس)
المعين: اعترفي يا عجوز. أين نور الدين ورجلته؟
تليبس: مسافرا
المعين: متى يرجع من السفر؟

تليين:
المعين:

عندما تحج القنفل وترجع بلا سقيل.
أجرسي أما كفتي سحر به الفصل حتى يسحر مني حننه* (إلى الجنود)
فتشوا عهما في كل أنحاء المظليّة انظرها حجراً حجراً داهموها نينا نينا
أريد هدير المجرمين يتجلى لهم روجل وما هم إلا سامرول على مولان
حاكم المظليّة (يمسك بتليين) وانت يا عجز سوف تتعقبن في السجون
حتى نحتري في بكل هدير المجرمين.
(المعين يجر تليين بقسوة)

بنظام خفيف

المشهد الثالث

(المنظر قاعة السرور.
القاعة مزينة بما يتفق مع هذه التسمية. مقاعد وارانك وطاولات.
شمعدانات كثيرة متوزعة ومتنوعة في أنحاء القاعة. في طرف القاعة
مصباح مدمول وعصا طويلة)
(الشيخ إبراهيم واقف عند بابها منتظراً بدخول الوزير مراد)
أهلاً وسهلاً بسيدي مراد وزير مولانا السلطان
(مراد يتفحص القاعة)

إبراهيم:

مراد:

إبراهيم:

مراد:

إبراهيم:

مراد:

إبراهيم:

مراد:

إبراهيم:

مراد:

إبراهيم:

مراد:

إبراهيم:

مراد:

إبراهيم:

مراد:

ما أجمل هذه القاعة يا شيخ إبراهيم
يقال إنه لا يوجد مثلاً في كل بلاد الشام ومصر والعراق.
وهل تعتني بها جيداً يا شيخ إبراهيم؟
كل يوم انظروا وهي تلمعها وانبها اذا صافى نهر مولانا السلطان وجد
فيها ما يرضه
هذا هو المطلوب
لو نعلم ماذا يقول الناس عنها
(بدهشة) ماذا يقولون؟
لأدخل إلى قاعة السرور مسمورة والخارج منها مفهورة
لكن هذه القاعة كلّف مولانا الكثير الكثير من الأموال يا شيخ إبراهيم.
(بدهشة) هل كلّفته بناءً دار كبيرة يا سيدي؟
(يضحك) لك الله يا شيخ إبراهيم كلّفه إيراد السلطنة لمدة عامين
كلّفه إيراد السلطنة كلها لمدة عامين* هذا مبلغ كبير يا سيدي الوزير
(بدهشة أكبر) يعني أكثر من ألف دينار؟
(يضحك أكثر) ألف دينار؟
أفصد أكثر من ألف
(مراد يضحك أكثر. يقطع ضحكها فجأة)
انصه يا شيخ إبراهيم مولانا يكره أن يدخل هذه القاعة أحد غيره لأنها جرة

- من قصره ومكان لحونه
ابراهيم: ان يحلها احد غيره يا سيدي
مراد: منكك انك ان تحل اليها احد
ابراهيم: ملكك
مراد: والشماع الذي دخلته اليها بحجة انه ممكن
ابراهيم: ان يرق علي لاحد بعد الان كلفه ايرد السلطنة فانه عاين ويحلها كل من
مراد: هب ونب من القصر؟ اطمئن يا سيدي الوير ان يحلها احد
ابراهيم: في تحل اليها احد مرة ثانية، هل ادافع عنك امام السلطان وانفك من
مراد: عصيه
ابراهيم: اما اسمع لاحد بالدخول اسحق عندها ان يعمل بي مولانا السلطان ما يشاء
مراد: ويسئل النزهة؟ هل ينظفه احد؟
ابراهيم: اعود بالله
مراد: ويسئل النزهة فيما كلفه اكثر
ابراهيم: اكثر من الف دينار؟
مراد: (يصيح) ألف دينار يا شيخ ابراهيم؟ اسنورد اشجاره وارهزه من اقصي
الارض، وعمل في ترتيبه ونسيجه جيش من الرجال، وبكلفه ألف دينار؟
ابراهيم: تقتصد انه كلف أموال السلطنة في عامين؟
مراد: واكثر
ابراهيم: يا لطيف
مراد: انت تعرف ما سيفعل بك مولانا السلطان اذا دخل يستل النزهة احد
ابراهيم: اعرف يا سيدي الوزير اعرف بعقلي من كاهلي على اعلى شجرة فيه بهار
هذبي، وبكثير منه توخشي.
مراد: وكيف حال يستل النزهة الآن؟
ابراهيم: كله الجبة السب رتل على سواليه والفتاح مثل خدود العذاري
مراد: والشمش؟
ابراهيم: كفه العسل المصفي. اما الكرو
مراد: (يقاطعه) هل تعرفي بزياره يستل النزهة يا شيخ ابراهيم؟
ابراهيم: حم هالين بعولون من يحل يستل النزهة يذهب عنه الهم والغم تعال معي
وتدق ما به من فكهه ونمز من بق نملز لا يجد حلاوة لغيرها من
النمل
مراد: النمل
ابراهيم: (يحمل المصباح والعصا. يخرج مع مراد بلهفة. بعد لحظات يدخل
نور الدين وانيس الجليس بتياب مهترنة)
مراد: ما هذا المكل؟
نور الدين: لا اعرف
انيس: الشاويس:

- نور الدين: سلم الآن. ويصدها
(يرتدبان على الأرض وينلمان من شدة التعب. يدخل الشيخ إبراهيم)
إبراهيم: (يقضب) ما هذا؟ يفحمنا بسل الزهدة، ويحلبنا فاعة السرور ويحلقنا
أمر السلطان؟ ما شاء الله عوف أعقيهما يصبي ثم أرسلهما إلى الوزير مراد
ليأبلا أبشع عقاب أمم السلطان
(يرفع عصاه ليضربهم ثم يتوقف. يرفع فوق رأسيهما مصباحه)
إبراهيم: يبدو أنهما روجن بريل (يا عجب) ما شاء الله (يراجع نفسه) ولماذا لا
يكوبن لصين مؤثرين؟
(يرفع عصاه مرة ثانية ثم يوقف)
إبراهيم: لا بد أنهما من أصحاب المعاصي (يا عجب) ما شاء الله العلة قبل
مشوق والشغب شمن مصونة (يرجع نفسه) لكنهما حلما أمر السلطان
واقصما فاعه وسفاهه بعب ألا يرق قلبي لأحد نعم يجب ألا يرق قلبي
لأحد هذا وجب الوزير مراد حتى لا يعاقب السلطان ويحلبني من كبحي
هي البسلة (يتردد) لماذا أحكم عليهما من غير بيته ولا دليل؟ سألتهما
بصبي وأقرر أمرهما بصوري ثم فعل بهما ما أريد (يلكر نور الدين
بقموة) استعظ أبها فندب واب يا هاة استعظي
(يستيقظان خائفين)
نور الدين: اعتديا أي دحلنا يستأق وفقمنا دراك يا عم فحن غريبن
إبراهيم: كعب دحلنا البسلة وله سهاج يحمله من المتطفرين والمتصصين؟
نور الدين: وجدنا ثغرة في الدنيا
أنوس: دحلنا منها لعلنا نلقي بفصل رديم نحن عطينا ويراف بحلنا
الجليل: إنهم
إبراهيم: ألم تصادفا لحدنا من الجود أو العراس؟
نور الدين: لا.
إبراهيم: ألهم من قامون واللصوص يتمللون
أنوس: لهما لصوصا
الجليل: نحن عافرا سبيل
نور الدين: من أين جئتما؟
إبراهيم: من أنطليكية
نور الدين: (باعتقاف) جئتما من أنطليكية إلى نصيبين؟
نور الدين: تون لي نلوكف أو سترج
إبراهيم: جئتما مقصدين أم راكبين؟
نور الدين: مقصدين
أنوس: انظر يا عم سققت اقداما وحبث اجساما ونحن مستجيز بك يا عم أف
وروجي. الجليل:

تسجیر لی بی؟	ابراہیم:
آیس البسئل المجاور' بسنتک و هذه الدار' دارک؟	نور الدین:
(یتردد) نعم نعم البسئل بسنتی والداری داری.	ابراہیم:
سنتقتل عندک	نور الدین:
وبأجرة صلنا نکل ونسکر.	انیس:
	الجلوس:
(یاستغراب ودهشة) تسکتان عدي؟	ابراہیم:
سماونک وسمایک	انیس:
	الجلوس:
ماذا قلت يا عم؟	نور الدین:
(بعد تردد) لا یسکر، لا یسکر.	ابراہیم:
ألا یمن قلبک علیما یا عم؟	انیس:
	الجلوس:
طبعاً لکن لا لا يجب ألا یمن' هنی علی أحد الشجرة بانتظاری	ابراہیم:
هل أنت فاسی القلب یا عم؟	انیس:
	الجلوس:
أنا فاسی القلب؟ أعود بالله	ابراہیم:
إس تسکر عندک	نور الدین:
تسکتان عدي؟ هذا هو البلاء الذي ليس له دواء	ابراہیم:
أهكذا نکل من استجر بمرورک؟	انیس:
	الجلوس:
طیب طیب لکن لا تمادرا هذا المکل، ولا یراکما إنسلی	ابراہیم:
لن یتحرك من هنا	نور الدین:
لا ند نکما جاعل	ابراہیم:
جداً	نور الدین:
سلمصر لکما الطعام	ابراہیم:
(یضع امامهما طعاماً)	
لا بد لی لکما حکایه	ابراہیم:
حکایتاً مولمه	نور الدین:
نکلما وانما ناکلن.	ابراہیم:
(موسیقی. یاکلان ویحدثان. ینتهیان من الطعام)	
هذه حکایتنا یا عم	نور الدین:
اطمن' یا ولدی انت وزوجتک مهنا لا یقدر علیک المعین بن ساوي ولا غیره	ابراہیم:
محب أن نکلمی معروکک محبا یا عم	نور الدین:
تکافلی معروفي؟	ابراہیم:

نور الدين:	بما نستطيع
إبراهيم:	ومادا نستطيع؟
أنيس:	هل عندك عودٌ حسنٌ للصوت؟
الجليل:	
إبراهيم:	عدي.
أنيس:	وهل تحب الغناء؟
الجليل:	
إبراهيم:	احب الغناء؟ استعني عن طيب الطعام ولديد المصباح لنا سمح الغناء تطير روحي في السماء ويهيم وجداني في الفضاء سأعرف وأخبري لك ما تشاء
أنيس:	
الجليل:	وتجعلن روحني تطير في السماء؟
إبراهيم:	عهدم وجدانك في الفضاء
أنيس:	
الجليل:	الله أكبر. الله أكبر.
إبراهيم:	هات العود.
أنيس:	
الجليل:	الآن أحضره.
إبراهيم:	لكني لن أعطي لك إلا بشرط
أنيس:	
الجليل:	قولي ما هو الشرط وعجلي. وسوف أقبل به
إبراهيم:	لن نشتعل كل الشموع في القاعة
أنيس:	
الجليل:	لأن السرور لا يكتمل إلا بشعلة الأتوار حتى يصبح الليل كالنهار
نور الدين:	لا يمكن إشعال الشموع وضعه الأتوار
إبراهيم:	لماذا؟
أنيس:	
الجليل:	بدا شت الأتوار ويحول الليل إلى نهار هذا يرانا هذا يرانا
إبراهيم:	من يرانا؟
نور الدين:	الناس نعم. نعم. يرانا الناس
إبراهيم:	وإننا رانا الناس؟
نور الدين:	لنوس البسمل بمسالك والقاعة قاعة؟
أنيس:	
الجليل:	بلى بلى البسمل بمسلك والقاعة قاعة لكن الأهمل إلا يرانا احد
إبراهيم:	مسالك بكرامه السطلي لن يشعل الشموع
أنيس:	
الجليل:	

نور الدين: واسلك بحيلة السلطان لي تفعل ما نقوله ورجعي فليس الجلبس
ابراهيم: مسكّنك الشموع وأليك ما يكون
(ابراهيم يشعل أنوار القاعة ثم يحضر العود. انيس الجلبس تعزف والتشيخ
ابراهيم يتمايل طرباً)

نظام

المشهد الرابع

(المنظر: بستان النزهة. السلطان والوزير مراد ومشوان. السلطان مهموم)
مراد: ما لك يا مولاي؟

لا شيء

السلطان:

مراد: ما خرجنا إلى بستان النزهة إلا نخرج عن ههنا، وأنت ساهم شارد

(يتهدأ)

السلطان:

مراد: كلما مبتلّك عن حالك واشغالك قلب لي. لا شيء، وأنبعت اللاشيء بأه

لا أستطيع بستان ما من فيه من صديق يا مراد

السلطان:

مراد: (يضحك) ما خرجنا إلى هذا البستان إلا لنتنسى ما أنت فيه من صديق ضالّ
أشبهه ونشوق أزهله

السلطان:

مراد: كيفاً أسرها في الإغنى على قاعة المرور وبستان الزهرة يا مراد
لكنهما ابتلى من ابتليت الجمال وبسحان انقلب الأموال صفاعة المرور لا يوجد
مثلها في كل بلاد الشام ومصر والعراق

أعرف هذا

السلطان:

مراد: وبستان النزهة جنة على الأرض

أعرف هذا

السلطان:

مراد: وهما يتجهل القلب ويخرج لي النصر. ألا يقول الشيخ ابراهيم من دخل قاعة
المرور فهو مسرور؟ ومن رأى بستان النزهة نسي أهله وأهله؟

السلطان:

لكن ظني ببعض عسا انكم هراغ حربية السلطنة من المال فلا يخرج بستان
النزهة هي ولا تتمي قاعة المرور هي

مراد:

تذكر؟ ليس أهما اللبل على عظمه حكمت وقوة سلطنتك إلا تعرف الملوك
والسلطان بما تركوه بعدهم من أمانة وأثر؟

بلى

السلطان:

مراد: ألا تريد أن تذكر في التاريخ بين من بنى وعمر وأشد الصروح، فكذلك
السلطان الرومان وملوك اليونان؟

السلطان:

(وقد بدت أسابيره تنفجر) بلى والله

مراد:

ألا تحب أن يرتفع سرك في الإغنى عند الدهر، فكذلك أبو جهر السصور أو
هولاء فرسيد؟

السلطان:

(أسابيره تنفجر أكثر) بلى والله. فهكذا يجب أن يكون الملوك والسلطان
وإلا فلا

- مراد: فخرج يمشيك ويمتدح بما عثرت وببيت، واتس حيك هي شل الأموال
اصحك يا مولاي اصحك أشكر كيف كنت لا تدعك وتدعني حتى
يصحك*
(السلطان يدعوه مراد الذي يهرب من امامه كلتهما طفلان)
السلطان: أن تسعى في الجري هذه المرة
مراد: وإن سيعتك؟
السلطان: جرب*
(ينزакضان معا كليل يتواقان وهما يضحكان)
السلطان: هكذا أنت يا مراد منذ كنا طفلين صغيرين نخرج ظني حين أحزن، ونخرج
هي عندما يصيق يعني
مراد: أشكر ماذا كل والدك السلطان يقول عني عندما كنا ندير المعالب حتى
يصحك*
السلطان: كل يقول عك "مراد هذا غريب من تحت الأرض"
مراد: وكل يقول لك أيضا "عش بهذا الصديق يا بني فهو يدير الأمور أحسن
تدير"
السلطان: وأنت حتى اليوم تدير لي الأمور أحسن تدير.
مراد: وسوف تدير لك أمور الحربية كما تحب وترضى نحن صديقل قبل أن نكون
السلطان والوزير يا مولاي
السلطان: بهذا أشعر يا مراد
مراد: وما تريد لك إلا استقرار السلطنة وهونها على قومي من قوتك، وأهميتي من
أهميتك
السلطان: لهذا يصحبني والذي أن أجعلك وزير كما كل والدك ووزير والدي. وأرجو
أن يكون ذلك وزير ولدي
مراد: وأول واجبت الوزير أن يجعل مولاه يروح هكذا يقول يا مولاي؟ ألا يجب أن
نروح*
السلطان: أه منك يا مراد يا عزيز جعلي انسي ما أنا به من الهم والغم
مراد: والأ. ماذا تشتهي يا مولاي*
السلطان: أشتهي سماع العزف والنباه
مراد: إذن دعوا إلى القصر ودعوا إليك أحسن العازفين والمغنين
(السلطان يهم بالخروج. يلتفت نظره شيء خارج الممرح. يلتفت فيلقف معه
الوزير)
السلطان: يا مراد.
مراد: نعم.
السلطان: (وهو ينظر خارج الممرح) أرى قاعة السرور مشحونة الأنوار فهل حلف
الشيخ إبراهيم أمري واتحل إليها أحدا من المرباء؟
مراد: الشيخ إبراهيم لا يعمل هذا

فعلها جل هذه المرة ولولا ذلك تشقت له لكت عاقبة	السلطان:
أخبرني أنه تاب وأنه لن يبيدها	مراد:
يبدو أنه رجح عن توبه وأنه أعادها	السلطان:
لا أظنه يفعل	مراد:
لماذا تشق القاعة بالأكوار إذن؟ انظر	السلطان:
(مراد ينتظر حيث ينظر السلطان)	
تذكر يا مولاي الشيخ إبراهيم عنه حجة جدل لولده وقد طلب مني الإذن	مراد:
بإستئصال القاعة فكت له	
نعال ذهب إليه	السلطان:
لا داعي للذهب إليه يا مولاي	مراد:
الشيخ إبراهيم رجل طيب مخلص. وهو خفي ومعلم والذي ألا يجب أن	السلطان:
نحمله معه نحمل ولده؟ ثم إن الشيخ إبراهيم يفرح عن القلب كل الهموم بحلو	
حينه نعال	
لا بد أنه دعا إليه المشايخ أصحاب الكرامات وسوف يقيم الأدعية والصلوات	مراد:
شوقتي أكثر لزيارته وزينته	السلطان:
قد بنهين من رؤيتك	مراد:
نعال ولا تخف	السلطان:
(يقترين من طرف الممرح. يأتي صوت عزف العود)	
أسمع يا مراد؟	السلطان:
أسمع.	مراد:
(يتكلم جالداً) المشايخ يصربون على العودان تنبها للعقول والأذهان.	السلطان:
دعنا نرجع يا مولاي حتى لا نقطع عليهم حلوتهم	مراد:
سوف أراهم دور إن قطع عليهم حلوتهم	السلطان:
كيف؟	مراد:
انظر	السلطان:
(السلطان يتلفت حوله. ثم يأتي بصخرة صغيرة ويقف عليها)	
هذا ترى يا مولاي؟	مراد:
أرى المشايخ وهم يصلون ويسبحون	السلطان:
رايتهم؟	مراد:
رايتهم	السلطان:
وصلون ويسبحون؟	مراد:
وهم في خشوع ما بعده خشوع	السلطان:
(بارتياح) الشيخ إبراهيم لا يصاحب إلا أهل التقوى وأصحاب الكرامات	مراد:
أصعد وانظر بعينك لكي تلمر بزيه المشايخ وأتبعه على الخصوص، إلى	السلطان:
الشيخ الذي يعرف	

- (مراد يصعد على الصخرة بهمة)**
 ماذا ترى يا مراد؟
 لا أرى شيئا يا مولاي أصابني الحمى
 ومدا سمع؟
 لا اسمع شيئا
 هل أصابك الطرش؟
 وجسمي من الخوف فزعش
 انزل يا وريز
 لا استطع
 هل أصابك النمل لجم؟
 واحلف من البلل
 (بقوة) انزل
(مراد ينزل)
 رأيت هذا الشيخ الذي يحذف على العود؟
 رأيت
 شعره ممسب وشامله طرية ووجهه يهز الرجال سباح المعير هل تحلت
 المشايخ هذه الأيام؟
 يبدو ذلك يا مولاي.
 مع ذلك صديقي ورهق طعولتي يجب علي أن أقطع رأسك
 إذا قطعت رأسي فكيف سمع نصيحتي؟
 وتجرؤ علي بذيخ النصح أيضا؟
 طبعاً فلما وزيروك وعلى الوريور أن يصيح مولاه
 ما هي النصيحة؟
 أن تسمع عناية هذه الفتاة بعدما سمعت عرفها
 في أجنب العناء كما أجنب العرف عوبك وإن أساءت
 (مقاطعة) تعود إلى القصر ككتبا ما رأينا وما سمعنا
 بل أقطع رأسك ورأس الشيخ إبراهيم
 تقطع رذوس أحب قنفس البك؟
 عندما يحالفون أوامري أعمل
 نعال تدخل عليهم يا مولاي. وبعدما فكر بقطع الرذوس
 سدخل عليهم دون أن يعرفوا أنك الوريور وفي السلطان
 لك للشيخ إبراهيم بعرك وبعركي.
 يجب أن تدبر حيلة نحمي بها أنفسنا عنه
 كيف نحمي أنفسنا عنه؟

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:

مراد:

السلطان:	مهر:
مراد:	فكرت
السلطان:	ولم تعرف كيف؟
مراد:	لم أعرف
السلطان:	تفيلك مشكلة صغيرة ولا تعرف كيف تحلها وانت الوزير المعرب الذي يدبر الأمور أمسي تنبير؟
مراد:	ولم أجداء وزير وسلطان مشكلة صغيرة؟ كل المعاريف معجرون عن حل هذه المشكلة
	(السلطان ينظر خارج المسرح)
السلطان:	وجدتها
مراد:	ماذا وجدت يا مولاي؟
السلطان:	وجدت ما يحجر عه المعاريف تعال معي
	(السلطان يشد الوزير إلى الطرف الثاني للمسرح)
السلطان:	ماذا ترى؟
مراد:	أرى الصياد كريم وروجه كريمه
السلطان:	اجتنب وراء هذه الصحراء
مراد:	لماذا؟
السلطان:	ستعرف متعرف
	(السلطان ومراد يختبئان خلف الصياد وزوجته. الزوج يحمل شبكته وملته)
كريمة:	(وهي خائفة) تعال يرجع إلى البيت يا كريم
كريم:	الصيد ههز هذه الليلة يا كريمه فكيف يرجع إلى البيت؟ امسكي الشبكه
كريمة:	ههز في بيتك السلطان وقد حرّم دخوله على الناس
كريم:	السلطان في فرشته وشعر
كريمة:	ولن رانا أحد جنوده وجرتنا إلى حصرته؟
كريم:	لا نخفي السلطان بحشاني
	(يهم الوزير يتوقف. لكن السلطان يوقه)
كريمة:	السلطان بحشاك؟
كريم:	وينر صاني
كريمة:	وينر صاني؟
كريم:	سم
كريمة:	ولماذا يحشاك وينر صاني؟
كريم:	لأنا نرسم معاً هي الكشاك وكنت اعلمه الفقه وللمة والحساب
كريمة:	وإنا جامك الوزير مراد؟
كريم:	(يصحك صاخراً) احمله هكذا (كانه يحمل شيئاً ثقلاً) وأر ميه في البهر

- كريمة: ترميه في النهر؟
كريم: نعم، فهو أساسي لصيف من رزوز وأحفاد من عصفور سلمي الشبكة حتى أصبت أكبر سمكة تعالي
(السلطان يتجنح يتجنح يتوقفان)
ما هذا؟
كريم: هذا يكون واحداً من أعرف السلطان، أو من جنوده الذين يحرسون السلطان
كريمة: (السلطان يتجنح ثقية)
كريم: أتمسحرح الصحة؟
(مراد يكبح)
كريمة: واسمع الككحه
كريم: (خائفاً) تعالي نذهب الى التيب الأرض منكوبه والسبا غير مأمومة انتهى
إلى السعد فتي دخلنا منها حتى لا نعو في التيب حتى نضع في أيدي الحرائق.
(يهمان بالخروج. يبرز السلطان ومراد)
كريم
السلطان: (كريم وكريمة يرتفعان لصام السلطان)
كريم: اعترنا يا مولانا السلطان اذا دخلنا بستانك وصدا السمك في نهرك فقد ك
بتهين ودخلنا التيب حتى نتمسح
السلطان: ولماذا لا نعدو؟ التيب على أن أحضك وأرصدك؟
كريم: الطيور قالت هذا الكلام وليس أنا
السلطان: وقد درسا معاً في الكتاب، وعلمتني الفقه واللعه والحساب
كريم: روجني كريمة قالت هذا الكلام
كريمة: أنا قلت هذا الكلام؟
كريم: نعم اعترفي بتيك املم السلطان
كريمة: أنا قلت هذا يا ليم؟
كريم: لا لسانك قلنا
كريمة: أنا لسانك قلنا؟
(يتضاربان)
كريم: كفي. انهمس
السلطان: (وهو ينهمس) انهمس.
السلطان: هل كان الصيد قديراً هذه الليلة؟
كريم: كفت ليلة مشؤومة كلى الصيد أحذية باقية وأحصافاً طافية
السلطان: فربي
كريم: لا تؤمنح بتيك يا مولاي
السلطان: هات
كريم: تفعل.

(السلطان يأخذ السلة ويخرج منها السمك)	السلطان:
هذا السمك أحبةً إليه وأحسن طافية؟	كريم:
سبحل للمحيز الذي لا ينعثر تصور يا مولاي. الأحذية والأغصان	
انطيت الى سمك حذها يا مولاي. هدية مني إليك وإلى سيدي الوزير	السلطان:
أطلع ثيابك	كريم:
نعم؟	السلطان:
أطلع ثيابك. ألا تقهم الأمر؟	كريم:
أفهم	
(كريم يخلع ثيابه)	السلطان:
(إلى الوزير) أطلع ثيابك.	مراد:
نعم؟	السلطان:
أطلع ثيابك. ألا تقهم الأمر؟	كريم:
كلنا نطلع ثيابنا يا سيدي الوزير. أطلع.	السلطان:
(إلى كريمة) ولنت اظمي.	كريمة:
نعم؟	مراد:
كلنا نطلع ثيابنا يا كريمة. اظمي	السلطان:
وأنا أطلع	ثلاثة:
نعم؟	السلطان:
كلنا نطلع	كريم:
نن اطلع	
كريم يصع امام كريمة ثوب السلطان لكي يحميها عن العيون. السلطان	
يعطى ثياب الوزير لكريمة)	السلطان:
أليس	مراد:
مولاي	السلطان:
كلنا نلبس. (يعطى ثياب كريمة للوزير) أليس	مراد:
مولاي	كريم:
أليس	
(السلطان يعطى ثيابه لكريم)	السلطان:
أليس	كريم:
مولاي	السلطان:
كلنا نلبس.	
(كريم يلبس ثياب السلطان. والسلطان يلبس ثياب كريم)	كريم:
(إلى كريمة) انظري. أنا أجمل في ثياب السلطان.	كريمة:
وأنا أجمل في ثياب الوزير	

- كریم: (أبي كريمة) أنا السلطان ويجب أن تعرف حدودك يا وزير. فلا تقرباً مني ولا تكلمني
- كریمة: كما تريد لكني تحملت سماعك إذا ظن لي تحلي يا كريمة وبني هربي على اقرب منك وإلى أهلك
- كریم: أن يهمني ذلك بعد الآن فعندي الجوزي الجميلات والراقصين العائبات
- كریمة: تحب الجوزي والراقصين وتتركي يا أروا سلطاناً؟ سأقلب القصر على رأسك
- مراد: (وهو يفصل بينهما) يجب ألا يختلف السلطان ووزيره
- السلطان: انصرف أنت وروحك
- كریمة: (أبي كريمة) سأريك في البيت يا سلطان الجوزي
- السلطان: أن تسمى شجرة في راسي
- (كریم وكريمة يخرجان)
- مراد: أهددني الحيلة يا مولاي؟
- السلطان: دعوا. إلى طعوننا طيلاً يا مراد
- مراد: تبيع أنت الثياب الفخمة، وأنا أصير امرأة، لكي تعود إلى طعوننا
- السلطان: سحسني نعم لك يا مراد
- مراد: ماذا نسجي؟
- السلطان: ستفني العدة للصياد لا للسلطان.
- مراد: وهل النساء للصياد أحلى؟
- السلطان: طبعاً.
- مراد: وكيف يكون أحلى؟
- السلطان: سيكون النساء من القلب لا من اللحم القبيح
- (يمشيان قليلاً)
- مراد: لا أعرف كيف أمشي في ثياب النساء
- (السلطان يتأمل مراد وهو يمشي)
- السلطان: تألق بك ثياب النساء يا مراد.
- مراد: مولاي
- السلطان: (وهو يدهش مراد) إذا حطيك مني سأبني بجنتي شرفاً أزواجك له
- مراد: وأزوجي أيضاً؟
- السلطان: سوف أجهز لك ثياب عرسمك. لا تعف.
- مراد: مولاي
- السلطان: وأراقب ليلة الدخلة بنفسي
- مراد: أوصلتني إلى ليلة الدخلة؟
- السلطان: ليلة الدخلة تألق بك ما شاء الله أحلى من القمر
- مراد: لينا نعود إلى الدعوى على الأكل نيس فيها ليلة الدخلة وما يبيع ليلة الدخلة

السلطان:

نحل
(بفرجان)

انظلم

المشهد الخامس

(قاعة التصور)

(ابراهيم وبور الدين وانيس والجلس جالسون. انيس الجلس تعزف)

صوت فرع الباب

من هنا؟

ابراهيم:

(يلقي صوت السلطان)

من السلطان:

أنا الصياد كريم. ومعني روجتي كريمة

ابراهيم:

سجود انت يا صياد* نحل يستل السلطان الذي حرم بحوله علي اي يسار*

نور الدين:

(يأذنهان) يستل السلطان*

ابراهيم:

(الي نور الدين) لا بهن بهذا (الي السلطان) انصرف يا صياد والا علقك

علي النجرة من كالحك

من السلطان:

علت ان عندك بعض الصيوف فامصر اليهم بعض السمك اكراما لك

ولهم

ابراهيم:

أنت لا تفهم الكلام يا غبي؟

من السلطان:

سألك براس السلطان وسحة السلطان أن يفتح لي الباب

ابراهيم:

ظلمتي يا صياد. ظلمتي

(ابراهيم يفتح الباب. يقف السلطان والوزير عند الباب)

السلطان:

طلب السمك ولعنه

مراد:

وبهزته وشويده

ابراهيم:

ماذا تريد من مقابل السمك؟

السلطان:

ان تسبعا هذه الفكة غصاهما بعد ان يسمع عرهما

ابراهيم:

(بفضض) ماذا؟

انيس

لك ذلك يا كريم

الجلس:

هذا لا يجوز يا ابنتي

ابراهيم:

وسوف نمصر لكم سمكا مثويا كل يوم

السلطان:

وسمع العرف والغاه

مراد:

لك ذلك يا كريمة

نور الدين:

(الي نور الدين) هذا ممنوع يا ولدي

ابراهيم:

برجوك ان سمح لهما بالدخول والسماع

نور الدين:

لأنه لا يحلو العرف والغاه الا مع الجمع الكثير

انيس

الجلوس:	طبيب (إلى السلطان والوزير) نجلس ونسمع ونصبر على التحل
إبراهيم:	شكراً يا شيخ إبراهيم
مراد:	(السلطان والوزير يدخلان)
السلطان:	أليس هذه القاعة قاعة المرور التي حرم السلطان دخول أحد إليها؟
إبراهيم:	وما شئت أنت؟
مراد:	بحاف عليك يا شيخ إبراهيم
السلطان:	فعدك فتاة مثل القمر
مراد:	وشابٌ بعن العصر
إبراهيم:	لا بعزلي صبي يا كريمة وانت يا كريم لا تحلق بصيغتي
السلطان:	ألا بحاف من السلطان ووزيره؟
إبراهيم:	إذا سمعني ابن الجلوس وأطربتي، قل أهتم بالسلطان ووزير السلطان
السلطان:	لا يهم بالسلطان؟
إبراهيم:	بعم لا أهتم بالسلطان بحافتي
السلطان:	السلطان يحلف؟
إبراهيم:	ووزيره يرهنني
مراد:	وزيره يرهق؟
إبراهيم:	بنظرة واحدة أجعل السلطان والوزير يرتحلان أمني
السلطان:	قد تبعك السلطان إلى مدينة بعيدة
مراد:	أو قطع راسك
السلطان:	لنقبل بي ما يشاء الممهم لن نسمع للعناء
نور الدين:	صوتاً بحاف عليك يا شيخ إبراهيم
أنيس:	فلقاعة أليست قاعتك والبستان ليس بمناذك
الجلوس:	
نور الدين:	وقد بعثتك السلطان
إبراهيم:	إذا حصر السلطان بعنه إلى هنا وزياد، سوف أتعداه وأطلب منه أن يتركنا
	وحناً
	سأقول له "تصرف يا هذا القاعة قاعتي والصيوف مبروني" هنا يا ابنتي
	أسمعيني وأطربيني
	أحلف من السلطان
أنيس:	
الجلوس:	لا تحافي
إبراهيم:	اسألك بالسلطان ومحبه السلطان أن تسمحبا العناء
السلطان:	(أنيس الجلوس تبدأ العزف والغناء)
أنيس:	(تغني)

الجلوس:

أصحي انتقي بديلا عن تكتينا

ودلب عن طوبى لقلنا تجلبينا

بنشئ وينا ضا ابتقت جوقنا

شوقا إليكم ولا جفت مأكنا

(وهو في اشد الطرب) ما شاء الله ما شاء الله عرف ما هو وعاء ساحر

أو اسأل عن غضب السلطان أو عهبة السلطان

تمهل يا شيخ ابراهيم

عنه يتكلم بما يريد يا كريم

لكني انتهيت للسلطان في سمع هذا الحاء

لمدا؟

ابراهيم:

مراد:

السلطان:

ابراهيم:

انيس:

الجلوس:

لأن سلطتنا ذكي لويج

(في مراد) اسمع ما يقوله عن السلطان

تقته الكلمة الطوة والخدمة السامرة

اسمع

وورده؟

يتنوى الحاء أكثر من السلطان

(في السلطان) اسمع

لكم بسلامح احبنا (يقال للوزير) انبه يا شيخ ابراهيم مولانا يكره ان

يدخل هذه القاعة احد غيره لانها جزء من قصره ومكنا لحوته

(في مراد) الوزير بسلامح هل سمعت؟

(في السلطان) سمعت الحاء أنت وزوجتك فمصرف بالحسيني والا (يرفع

عصاه عليهما)

أسمع لي يا شيخ ابراهيم أن اسمع قصة هذا الشاب وهذه الفتاة

وما شاك أنت بقصص المتقين يا كريم؟

قد اتفهما برأي أو اتفاهما بقول

لن بفعهما إلا السلطان

(في نور الدين) اصمت عليك بمحية السلطان أن تحيرني بقصتك

قصتنا حربة تقتل السرور والروح

أنا أنتظر يوما أقابل فيه السلطان حتى أخبره بقصتي

وهل تعرف السلطان؟

نور الدين:

السلطان:

- نور الدين: ابي كل صدقاً لو لده
السلطان: ومن هو والى؟
نور الدين: الفصل بن مروان
السلطان: ديم حاكم طليكة؟
نور الدين: أتعرفه يا سيد كريم؟
السلطان: سمعت عنه الكثير هيا، حدثني عن نفسك
(هو صيقل)
نور الدين وزوجته يتحدثان
السلطان: قصه التمه ولو كذب الإبر على امان للنصر لكنت عزة لمن اعتبر هل
تعرف ما حل بوالدك بعد خروجكما من طليكة؟
نور الدين: اه يا كريم اه خرجنا من طليكة منذ شهر او أكثر ولا أعرف بن كل حرا
طليقة او سمعنا في مجرى المجرى بن صلي او
اطمن يا نور الدين سأعيدك إلى بلدك ومكثك
نور الدين: كيف؟
السلطان: أما وحاكم طليكة صنيقل من قديم الزمان امان روجني كريمه
مراد: مصبوط.
ابراهيم: من أين لكما هذه الصداقة يا سيد؟
السلطان: درسنا معاً في الكتاب وكنت أعلمه الفقه واللغة الحساب
ابراهيم: أكلت معه في الكتاب؟
مراد: مصبوط.
ابراهيم: وكنت تعلم الفقه واللغة الحساب؟
مراد: مصبوط.
ابراهيم: ربما سيدك او نفسك
السلطان: ما نسبي
مراد: مصبوط.
السلطان: وما طلبت منه شيئاً إلا أطلعتني.
مراد: مصبوط.
ابراهيم: حاكم طليكة يطيقك؟
مراد: مصبوط.
ابراهيم: أفقتي أنت وروجك يا سيد حاكم طليكة يطيقك وروجك مصبوط
مراد: مصبوط.
ابراهيم: اخرج من هنا أنت وهذه المصبوط قبل ان اكسر عليك هذه القمصا مصبوط
نور الدين: أنتظر على هذا السيد يا شيخ ابراهيم
ابراهيم: ألا نراه؟ نتحدث عن نصه كفه السلطان الذي يامر بطيحه الناس (إلى

(السلطان) انتلع. (يهم السلطان ومراد بالخروج) (أبي الشيخ إبراهيم) أخصت عليك بمحية السلطان لي تتركها ولي تسمع كلامهما	أنيس: الجليل:
اجلس يا صديق وتكلم واحذر من النهائي املي والا (يرفع عليه العصا مرة ثانية)	إبراهيم:
حاضر اجلسي يا كريمة (السلطان ومراد يجلسان)	السلطان:
كيف تنصني عند حكم أنطاكيا يا كريم؟ أعطيك إله كتاباً مفتوحاً فإذا قرأه أكرمك وعظمك	نور الدين: السلطان:
مصبوط	مراد:
واي هرا كتابك المحنوم هزق لحمه وكسر عظمه مصبوط؟ لي يمس شعرة من رأسي	إبراهيم: السلطان:
لا تصدقاً هذا الصواد الأبله أنا صوب لجمعكما بالسلطان.	إبراهيم:
صدقتي ولي تنحنا أبداً اتنوي أن ترميها في النهاكة؟	السلطان: إبراهيم:
بل أحبهما من الشقاء والعذاب (نور الدين وأنيس الجلوس ينظرون إلى بعضهما كأنهما يتشاوران)	السلطان:
أنا صحت هذا الرجل	أنيس: الجليل:
وأنا صدقته ثعالي ممي يا كريمة	نور الدين: السلطان:
(السلطان ومراد يخرجان من القاعة) وعذاك بكتاب مفتوم وهربا	إبراهيم:
سيهو - يا شيخ إبراهيم ولعل الله يجعل الفرح علي يديه هل صدقتما هذا الصياد العبي؟	نور الدين: إبراهيم:
حسن تصدقه يا شيخ إبراهيم على ملامحه نبيلة وفوره	أنيس: الجليل:
وكلامه يدخل إلى القلب نور استندى (السلطان ومراد يعودان. السلطان يعطي نور الدين كتاباً مفتوحاً)	نور الدين:
حد هذا الكتاب إلى منصور الرامي حاكم أنطاكيا وعجل بالسفر الآن تسافر	السلطان: نور الدين:
الآن سمع الغناء ثم تسافر هل عندك زوادة للطريق يا شيخ إبراهيم؟	السلطان:
عدي	إبراهيم:
شكراً أيها الصياد الكريم. (تقول العود وتضي)	أنيس:

- الجلوس: **لئن عيَّنتُني فإنَّ مطمئ**
لني مهجتي بين الجوائح والمشاي
ولرجو من الرحمن جفعا لضمنا
ونك فسلُّ الله بقلبي من يشا
- (الجميع يصفقون، إبراهيم أشدهم طريا)
 هكذا السماء والأرض
 إلا سافر يا نور الدين أنت ورجلك
 شكراً لك أيها الصواد الكريم
 اعتن بزوجتك يا نور الدين
 وإياك يا خير أحدنا بنحوك إلى هذا يا نور الدين إذا علم السلطان أنك دخلت
 بمنزل الفرقة وقاعة المرور صوب يطلقي من كلتي
 سرى معروفاً يا شيخ إبراهيم
 خذ من الطعام ما تشاء من سفرنا يا نور الله
 (نور الدين وأخيه الجلوس ينفذون طعاماً)
 شكراً لك يا شيخ إبراهيم
 انيس
 الجلوس: **انيس**
 الجلوس: **انيس**
- (يخرجان)
 والأل يا كريم سمعت السماء ولعب يعقل هذين الزوجين فانقطع الب
 ورجلك وإياك يا خير أحدنا أنك دخلت قاعة المرور التي حرم السلطان
 مولها على الفجر
 تعالى يا كريمة
 السلطان
 (يهمان بالخروج، تدخل كريمة وهي تجر وراءها زوجها كريمة)
 (إلى كريمة) ما أنتكي عليك السلطان
 وأنا أنتكي عليك السلطان ولورير مرد أيضاً
 (يتوجه إلى السلطان) السيد في ثياب السلطان نجسني ورجلتي في ثياب
 لورير لا تساعدني
 (مندهشاً) ما هذا؟
 (إلى السلطان) أرب ورياً يساعد على صيد السمك يا مولاي؟
 انكسب الحيلة
 إذا كل السلطان يصيد السمك، فلي وريه أن يساعد ويصيد معه
 حارب
 عليه أن يصبح أمامه الطريق، وإن ينحني له في الذهب والإياب (إلى
 كريمة: **كريمة**
 كريمة: **كريمة**
 كريمة: **كريمة**

- السلطان:** لا نسمع كلام هذا الوزير **(مشيراً إلى زوجته)** يا مولاي واجيزه على
(إلى كريمة) هيا امشي امشي واضحي لي الطريق **(إلى السلطان)** سعود إلى صيد السمك يا مولاي
- كريمة:** يا اجيرسي على الصيد والاحياء وإساح الطريق استقلت من الوزارة
كريم: إذا استقلت من الوزارة فتلك لولا ثم سجنك ثانياً
- كريمة:** يعني تريد ان تتسلط علي؟ أنت معروف عن السلطة
كريم: السلطان لا يُعرف يا مجنونة تحالي بسال السلطان
(إبراهيم مبهوت منهش): كريم وكريمة يتوجهن إلى السلطان
هل يُعرف السلطان يا مولاي السلطان؟
- كريم:** **(السلطان والوزير يكشمان عن نفسيهما إبراهيم ينحن أمام السلطان)**
اجيرسي عما قلته في حقلك يا مولاي.
- إبراهيم:** لماذا تطلب العذر وانت تحاسني **(يقذف الشيخ إبراهيم)** "انصرف يا هذا
السلطان: فلما عا قاضي والصبوح صبوح"
- إبراهيم:** وله لسان يا مولاي طلع الله لسانك رلة لسان
مراد: وأنا اسامح حبلاً **(يقذف إبراهيم)** "انبيه يا شيخ إبراهيم مولانا بكره ان يسجل هذه القاعة حد عزه لأنها جزء من قصره ومكن لحطونه"
- إبراهيم:** قلت هذا الكلام وأنا بتم يا سيدي الوزير وليس على العالم حرج
السلطان: يجب ان تسال المقلب
- إبراهيم:** استعفه يا مولاي
- السلطان:** احتر بصك شجرة عالية حتى
إبراهيم: **(يقاطعه ويتمم العبارة)** حتى تطلعني من كاحلي اسحق يا مولاي لكن الافضل ان تسامحي
- السلطان:** حلف امري وتطلب المسلمة؟
- إبراهيم:** بروق القلب للفتاة الصنها وروجها البريه
- السلطان:** لن اسفك إلا ما اعطيني رايت في السمك الذي صنعته أنا والوزير
- إبراهيم:** أقول الصدق يا مولاي؟
- السلطان:** نعم
- إبراهيم:** كثير الملح قليل البهل
- السلطان:** **(إلى الوزير)** انت الذي ملحت السمك وبهرته تحب البهل القليل عند أن كنت طعلاً صغيراً
- مراد:** **(إلى السلطان)** وانت تحب الملح والبهل الكثير عند أن كنت طعلاً صغيراً
- إبراهيم:** ويحتاج إلى وقت أكثر على الفل.
- إبراهيم:** لا تحتلم يا مولاي سوف أعلمكما تملح السمك وكيف يُشوى على النار
- السلطان:** لن اسامح لك بنظمنا تملح السمك وشواهه إلا بعد أن نُسمعنا الماء

أبراهيم:	أحلف منك يا مولاي
السلطان:	اعتبر! انني السيد كريم ولي مراد زوجتي كرمة وعن لنا اجلس يا كريم أنت وزوجتك
أبراهيم:	سوف نسمع غناء الشيخ إبراهيم جميعاً فلغناء لا يطلو إلا بالجمع الكثير
السلطان:	(إلى السلطان) ولي حفت بصبي علي محاولة زوجتك يا مولاي؟
مراد:	أسمح لك مولاي
أبراهيم:	المصور لا يطربون في الغناء إلا مع الحسرة والماء والشكل الجسد
السلطان:	غزلته كما تريد
أبراهيم:	(إلى مراد) ما أجمل هذه الحبور وما لائق هذه الحدود
مراد:	نلتب يا شيخ إبراهيم
كريم:	أنا السلطان أسرك بلغناء يا شيخ إبراهيم
كرمة:	ويك في تغزل روجة السيد
أبراهيم:	حاصر حاصر
	(إبراهيم يلغز القود ويغزف)
أبراهيم:	(يغني)
	لا تملكه فؤد القند يولم
	قد قلت حقا ولكن ليس يسمعه
	فلمستلي الفرق في تكفيه بدلا
	من صعه فهو نصلي القرب موجهة
(الجميع مسرودون)	
أبراهيم:	أما حلفت على نور الدين وزوجته انهن الطيبين يا مولاي
مراد:	ولنا كذلك يا مولاي.
السلطان:	من أي شيء نخاف؟
أبراهيم:	من حكم أنطكية فهو ص غليظ ومساعدته المعين بن سلوي بطائن لا يرحم.
السلطان:	ماذا تقترحون علي؟
مراد:	أن نلحق بهما
السلطان:	نلحق بهما؟
مراد:	ننفض أحوال الزوجين، وتنفض ولاية أنطكية (يتكلم مع السلطان بحزم) من لك من يرووهم ولايتك، وإن لي أن اعرف ما صنع حاكم أنطكية ومساعدته المعين بن سلوي يا مولاي
السلطان:	أترى أن يسافر إلى أنطكية يا مراد؟
مراد:	وكلما عجلنا بالمفر كل أحسن

السلطان: غدا صباحاً نسير
كريم: وأنا وروجنى معكما
مراد: لماذا؟
كريمة: لأننا ليس ثياب السلطان والوزير
مراد: (الى كريم وكريمة) احلما ثياب السلطان والوزير
كريمة: هذه الثياب تنبؤ بما انظر يا سيدى
كريم: (وهو يختال في ثيابه) بعل يا وزير
كريمة: لا تتسلط على يا كريم
كريم: أنا السلطان وعليك أن تملحنى يا وزير
(الجميع يضحكون)
بظلام

المشهد السادس

(الحاكم يمشى غاضباً)

(يدخل المعين)

الحاكم: قصر الحكم منصور الرئيس
المعين: كم نعتز على روجنى وعلى حاطمها نور الدين*
الحاكم: ظلت ملكية رأساً على عقب تحطتها بيتاً جياً ولم اعثر لهما على أثر
المعين: (بعدة) انت المجرى بن ساوى الذي يترك الطير اذا طار ويعرف النمل اذا
سار، ولم نعتز على شخصين بعد أكثر من شهرين*
الحاكم: ككفهما ملح راب
المعين: والخاتمة العجوز* ألم نعتز بكفى القلة وحاطمها*
الحاكم: مقرر آل هوى لا عرف شيئاً
المعين: (بعدة) كم بسطع اجمارها على الكلام وانت من يجعل المجرى ينطق؟
الحاكم: (بعدة ساهرة) لذلك تستطيع انت ما عجزت أنا عنه
المعين: أحصرها إلى هنا وسوف ترى
الحاكم: أحصرتها
المعين: لأن أحجلها وعجل
الحاكم: (المعين يصفق يديه، جنديان يدخلان يتلبس بالمنهكة من شدة التعذيب)
المعين: إلى أين هرب نور الدين والقلة؟
الحاكم: لا أعرف
المعين: بيدى أنك لا تحرسين على حبلتك يا عجوز
المعين: لم يبق من عمري ما أحرس عليه
الحاكم: ستعجز عن عصاً عنك يا عجوز (الى المعين) احصرها ولا ترحمها يا معين
وإذ لم نعتز فاقفلها

- (المعین) يقبض عليها ليصربها. في باب القاعة يقف نور الدين واثمين الجليس
- نور الدين: اترك مدينتي يا معين بن سلوي
- (من شدة المفاجأة يتوقف عن الإمساك بتكبيس التي تركض نحو نور الدين وتمتدحه تقع على الأرض من شدة ضعفها. نور الدين يسندها)
- المعین: أخيراً ظهرت يا نور الدين. (ينادي) يا جنود
- نور الدين: تمهل يا بن سلوي وقت يا سيدي الحاكم اقرأ هذه الرسالة قبل أن تأمر بشي.
- (نور الدين يقدم الرسالة إلى الحاكم الذي يقرأها بذهشة. يقترب من المعین)
- الحاكم: اسمع ما يقرأه السلطان (قرأ) "ساعة وصول كتابنا إليك، تلعب نفسك عن الحاكم، ويتولى نور الدين الفصل مكثك، وعلى الحاكم الجديد أن يعاقب المعين بن سلوي لأنه أساء إلى وعيتنا وظلم الناس باسمنا"
- (يلتفت إلى المعين) أترى يا معين؟ هذا ما كتب أحشاه
- المعین: هل تسمح لي أرى هذه الرسالة؟
- (الحاكم يسلمه الرسالة فيمزقها المعين)
- الحاكم: أتمرق رسالة السلطان؟
- المعین: هذا الرجل كذاب لم يجتمع بالسلطان
- الحاكم: وهذه الرسالة؟
- المعین: حكم علك يا سيدي. هل يرسل السلطان أمراً بعزل حاكم وتعيين حاكم من غير حاجب أو رسول؟ ومع من؟ مع حلفاء النساء الهارب من وجه العدالة؟
- الحاكم: رأيك عليها حكم السلطان
- المعین: قلده بإتقلى. فهل تعزل نفسك بكتاب مروء؟
- الحاكم: وما العمل؟
- المعین: اقل هذا الرجل ومدينته وتخلص منهما، وأرجع إليك روجتك
- الحاكم: على كل المكاتب صادقاً؟
- المعین: إلى أخص عليهم وودعهم المسح وانتظر
- الحاكم: إذا جاء رسول من السلطان ووجههم في المسح هل يرفع لي عنده شيء
- المعین: اسمعهم هنا حتى صباح الغد. وإذا وصلك من السلطان ما يؤكد عرك، عزاب نفسك وات. لم يرسل السلطان شيئاً فقد ثبت كذب هذا الرجل. نقله وتسند روجتك وانتقل هذه المجرور فلا يبقى شاهد على ما فعلت
- الحاكم: هذا هو الرأي. (ينادي) يا جنود
- (يطلق ثلاثة جنود)
- الحاكم: غدوهم
- (الجنود يقبضون الثلاثة)

المعين:	(في نور الدين) سلتقي في الصباح وعندها
الحاكم:	تعال
نور الدين:	(الحكم وجر المعين وخرج معه)
تليبين:	ما أخيار والذي يا تليبين؟
نور الدين:	(تبكي)
تليبين:	كلني يا مرييني
نور الدين:	قله المعين بن سوي
نور الدين:	(يصرخ) اه
تليبين:	تصنر يا ولدي
نور الدين:	(لحظة صمت نور الدين يتعاسك)
أنيس:	هل صرت نكر حين الزواج مني يا أنيس الجليلي؟
الجليل:	علي العكس صرت احبك أكثر ألم أقل لك اني سأسير معك على حلو الدهر
نور الدين:	ومره؟
تليبين:	ولنت يا مرييني المعجور؟
نور الدين:	أنت تعذبي يا سيدي
نور الدين:	أنا أعذبك يا تليبين؟
تليبين:	كنت أقول لنسبي في عولك سيكتي أهي المسعير نور الدين ويقول لي سوب
نور الدين:	فروحك يا اختي المسعيرة لكك تقول المعجور تليبين
تليبين:	(يهزئ) اه يا مرييتي
نور الدين:	لمادا لا تقول لي: سؤو جك يا تليبين عندما تحج القبول وراجع بلا سبعل؟
تليبين:	(نور الدين وأنيس الجليل لا يضحكان)
نور الدين:	لمادا لا تصحكن يا نسي؟ ومن يا ولدي لمادا لا تصحك كما كنت تفعل؟
أنيس:	كيف أصحك وأنا حزين لأنني أدبك وأبب روجني العالية؟
الجليل:	لم تؤذني يا نور الدين إنما وقع عليا ما هو مقدر لنا
تليبين:	اسمع ما نوله روجك يا ولدي ونوكل على الله هيا بعد الصبح إلا الفرج
نور الدين:	أتمنى لو أقبل تلك الصباح اللقيم خدعي وأرسلني إلى هذا البلاء وهو يقول
أنيس:	اه صبح الحاكم
الجليل:	لا تحب على الصباح يا نور الدين هيا ارك الا فعل الخير لك
نور الدين:	أفصلحين الصباح اللقيم على ما صرنا إليه؟
أنيس:	وأدعو له بالخير فالأصل في أصال الإنس نوابه وما نوى لنا إلا الخير
تليبين:	نم يا ولدي واسترح
نور الدين:	من غطي لا أستطيع النوم

انيس	حاول ان تنام وانت نهمك لنفسك قل ان يصيبنا الا ما كتب الله لنا
الجليل:	
تثبيس:	ما اطيع ما ربيت عليه يا ابني
انيس:	اول ما ربيت عليه العلماء ان الصبر وقت الشدة مصدر قوة الانسان فاصبر
الجليل:	يا نور الدين حتى اعرف اني تزوجت رجلاً لا كثر جلاله وقوم يصغي الدرس
	وبعز الإعل على حسن التصرف
تثبيس:	وانت يا ابني نسبي واسترحي
	(انظام خفيف)
	تعود الإضاءة
(الحاكم والمعين والقلان)	
المعين:	طلم النهار ولم يصل أحد من قبل السلطان. ههنا نمر؟
الحاكم:	اقل بهذا الرجل ما تشاء
(المعين يقترب من نور الدين وهو يمثل سويله السلطان في باب القاعة)	
توف:	
(يدخل السلطان ومعه مراد وابراهيم وكريم وكرمة الذين يفكون قيود المأمورين.)	
(الحاكم والمعين يركعان امام السلطان)	
مولانا السلطان	
الحاكم:	مولانا السلطان
نور الدين:	(دهشة كبيرة) لسلطان؟
كريم:	أنا السيد كريم وليس هو (يشير إلى السلطان)
السلطان:	(إلى الحاكم بغضب وأسوة) وسلك رسالتك فمالت تطيقتي وعسيت أوامري. وفوق هذا تلزم بقتل نفس من غير حق
نور الدين:	(إلى السلطان) المعين بن سولي قتل والذي وهو صديق والدك
السلطان:	سنتعلم مني أنت عصف يا نور الدين انت حاكم أطلكية فاحكم على هذين
	الرجلين بما يناسب ما اقترفاه من ذنوب
المعين	قلنا فصل بن مروان لأنه كثر بئس لعنك وإخراج النمر عن طاعتك
السلطان:	(باستغراب) الفصل بن مروان بئس لعنك والخروج عن طاعتك؟
نور الدين:	المعين بن سولي يكتب يا مولاي
السلطان:	انتظر يا نور الدين (إلى المعين) بن النابيل على ما يقول؟
(المعين يصفق. يدخل جنديان يحملان صندوقاً كبيراً)	
المعين:	افتح هذا الصندوق يا مولاي
(السلطان يفتح الصندوق. يخرج منه كيس المال)	
السلطان:	ما هذا؟
المعين:	النابيل على طاعتك وتعبد لأوامرك
السلطان:	(بقوة وحزم) وهل المال دليل الطاعة؟

- التمعین: **السلطان:** ألم ترسل إليّ وإلى الحكيم أنك تريد حراج هذا العلم والعلم الذي يليه؟
(يستمع غراب) أنا أقرمت إليك بهذا؟
مراد: أنا قطعت يا مولاي حتى أملاً خريفة السلطنة
الحاكم: وقد جمعت لك حراج هذا العلم
التمعین: أما حراج العلم التالي فحصل إليك في حصنين بعد أيام قليلة ومعه صبيحة
الحاكم: سيمتلئ خزانك بالمال الوفير يا مولاي
التمعین: تفق منه ما تشاء حتى تثبت حكمك وتتمتع بجمالك
الحاكم: فهل بعد المال قليل على الطاعة يا مولاي؟
السلطان: (يأخذ غضب) لا أجمع كل هذا المال إلا بظلم الناس (إلى مراد) كيف سمحت
لنفسك أن تظلم هذا الرجل رعباً حتى يجمع لك المال؟
مراد: لكي يوقني هذا المال ما انتفعه على قاعة السرور ويسكن الدرة
التمعین: ألم يكلفا خريفة السلطنة لمدة أعوام وأعوام؟
السلطان: كيف علمت هذا؟
التمعین: من يقصني أحوال الناس يجب أن يقصني أحوال سلطانه يا مولاي
السلطان: (يزداد حزناً وقسوة) لكنت تتجسس على السلطان يا معين؟
التمعین: لأعرف ما يفسدك وما يحتاج إليه وعلى من أشكرني يا مولاي
السلطان: تعرف بالتمسس عليّ ولا تجعل، ويطلب مني أن أشكره؟
التمعین: نعم فهكذا يجب أن يكون أحوال السلطان الذين يحتمونه بإحسانهم ويحمونه
بعبودهم
مراد: صدق المعين يا مولاي
السلطان: (يزداد شراسة) ما هذا؟ كفي لحبه بين وزيرتي وبين ولاية الأمر في سلطنتي
مراد: بل أنت رابن الدولة ورمزها ومن حملة هذا الراي حتى يظل شامخاً
السلطان: وهل يسمخ الرأس بظلم الناس؟
مراد: لا يسمخ أمور الناس وسلطان الناس إلا بأمرين يا مولاي استغفار الدولة
ودفع الضرائب لها
وهذا ما أحصه لك بالمعير بن ملوي وأمثله من الأعراف، وبمنصور الربي
وأمثله من حكام الولايات
السلطان: أكنت تعرف ما يفعل هذا الرجلان يا مراد؟
مراد: نعم
السلطان: وكنت تعرف أنهما قُتلا للفصل بين مروي وصدوق والدي؟
مراد: نعم
السلطان: فلماذا حرصتني على المجيء إليهما بحجة الخوف على موز الذين ورجعته
منهما؟
مراد: (يقصوه) لكي يخرج من قصرك ولهوك، ومن قاعة السرور وبمئذ الدرة
فهما أيضاً كل سلطنتك، ولكي يطلع على أحوال بلاك، وتعرف كيف نذر

- ولايتك
السلطان: وقد اطاعت وعرفت ان هذين الرجلين (يشير الى الحكم والمعير) يستحق
القسم عتقاً خالفاً لأمري وقتلاً مصداً بحق
مراد: هؤلاء جنك واعوانك يا مولاي عليك ان تطمنن إلى ما يقول ويعل
اعوانك
- السلطان: حتى ان كانوا ظالمين*
مراد: الاغوي عادلون ومحتزون في كل ما يعطون لأنهم دعائم عرشك بالعلم وبراغ
سلطنتك بالقوة
- السلطان: فكيف تنقلب علي* يا مراد
مراد: بل يجب ان تعلم الذي يعلمك دروس الحكم وكيفية إدارة السلطنة وقد ان
لي ان فعل ذلك
- السلطان: ونجرو على عظيمي يا مراد*
مراد: على الوزير ان يعلم سلطته كيف ينبغي على عرشه هذا ما فعله والذي
لوزير مع وانك السلطان وما يعطيه والذي حين يعلم ولذلك.
- السلطان: وهل راني جاهلاً لاصول الحكم وإدارة السلطنة؟
مراد: نعم ألم يكن عطوفاً على الناس رحيماً بهم؟
السلطان: ما ريت العرش الا ترجمه للناس وعطفاً عليهم
مراد: من كل علي ثماكتك هل يطول جلوسه علي عرش السلطنة هل تعلم أول درس
يا مولاي وهو ان تطمنن الي اعوانك، ولي تطمنن بحصومك حتي ان كانوا
أهلك واعوانك الناس اليك
- السلطان: لكن الفصل بين مزلول لم يكن حصص
مراد: حصوم اعوانك حصومك واتصلهم اتصالك وهذا هو الدرس الثاني يا
مولاي
- إبراهيم: لا تصدق هذين الكذابين يا مولاي
مراد: (بخراسة) امكت يا شيخ إبراهيم حتي لا يطاح برأسك
نور الدين: لا تصدق بأقوال هؤلاء الظالمين يا مولاي أعني وروجنى يا من كنت صديق
والذي
- السلطان: سافعل يا نور الدين سافعل اسمعوا أوامري ونفوها بعزل حكم أطفالكم
عن منصبه
- مراد: تمهل يا مولاي.
السلطان: وينساق المدين بين مزاوي إلى المحكمة لقتله نفساً بغير حق
مراد: تمهل يا مولاي
السلطان: اما انت يا مراد
- مراد: (يصرخ) توقف عن هذا اللغو يا هذا
السلطان: أنسمي أحكامي لموا يا مراد ورفع صوتك علي وتناديني يا هذا؟
مراد: و عليك ان تتراجع عن كل أقوالك وأحكامك

السلطان:	أُمرني بالصلال والطلم يا مراد؟
مراد:	بل أحضرك عرشك
المعين:	كل مولانا السلطان الذي يعرف كيف يحمي عرشه بالقوة والمال
مراد:	ولكني بحمي العرش الذي جلس أنت عليه وسعم حس بطله، يجب عليك أحد أمرين إما أن طويصا فيما نطلب وإما وإما ماذا؟
السلطان:	(المعين يصفق. يدخل عدة جنود يحملون السيوف. يحميه الجميع بالسلطان)
السلطان:	ما هذا؟
مراد:	هذا هو الحمية لك ولعرشك
السلطان:	ثمعيني بالتهديد يا مراد؟
مراد:	إما تحمي سلطنة ما أنت إلا راسها ونحن يدها وعظها
المعين:	وما أهور لي نعيم السلطنة راسها يدها وعظها
مراد:	وهذا هو الررس الثالث والاحطرب بين كل الدروس
السلطان:	(باتكسار) أيسكن أن يغتلي يا مراد؟
مراد:	لي تكون أول سلطان يقتله أعزاه
المعين:	ولن تكون آخر واحد
مراد:	فاعرف ما نقول وتعمل يا مولاي حتى سمعت عرشك، وتمسك فوق العرش راسك
السلطان:	(باتكسار لكبر) أنت صديقي ورفيق طعولتي يا مراد
مراد:	لكننا اليوم حكمنا هذا قبل. أنت السلطان الذي يحكم. وأنا الوزير المعزيت الذي يدير الأمور بحسن تدبير
السلطان:	كأنني لا أعرفكم
إبراهيم:	وكأنني لا أعرفك يا مولاي.
كريمة:	(إلى زوجها) لن أحبك في ثوب السلطان بعد اليوم.
كريم:	علي السلطان واجبت يا كريمة واجبت
الحاكم:	هذا هو الكلام الصحيح علي السلطان واجبت
مراد:	فهم يواجبك يا مولاي. وإلا
السلطان:	(ارتفع السيوف فوق رأس السلطان) (السلطان يطرق براسه كأنه شارد)
السلطان:	أذكر أنك أنت من أوقعني في حجرة فاعة السرور وبسرة السهرة حين اعزيتني بالعمل عليهما؟
مراد:	ولنا الآن أخرجك من هذه الحجرة
السلطان:	بعد أن أوتقني إليك وجعلني عبدا بين يديك؟
مراد:	جعلك سلطانا عظيما سبي العماز وتشدد أركان الدولة محاسن على مملكتك، وأحكم بين أعزائك
	(السلطان يرفع راسه ويتكلم بحزم)

يطلق نور الدين زوجته انيس الجلبيس حتى يتزوجها حاكم انطاكية (يشير إلى نور الدين) وهذا؟ اعل به ما شاء (المعنى يهجم على نور الدين بسوءه) احذر	السلطان: المعنى: السلطان: انيس: الجلبيس:
(انيس الجلبيس تهجم لتحمي زوجها فتصحبها الطغمة. ابراهيم وكريم وكريمة يمسكون بالمعنى) وهذا القتل؟ (بالقوة وحزم) هذا معلوني ودراصي. اتركوه (المعنى يتلفت من ابدي المممكنين به. الجنود يعيدون الصيوف التي اغمادها. مراد والحاكم والمعنى يركعون امام السلطان. المملوك يضع براسه. يسيرون خارج القاعة بقوة. الحاكم والمعنى والوزير مراد يسيرون وراءه خاشعين. يمسك نور الدين وابراهيم قرب جثة انيس الجلبيس. يجلس قريهف كريم وكريمة)	ابراهيم: السلطان:

مفكر

٢٠٠٨



ليلة الوداع

مونودراما

جوان جان

المكان: غرفة مليئة بالديكورات والإكسسوارات المعبرة ولكن بشكل منتظم أو ما يمكن تسميته الفوضى المنظمة. امرأة تجلس على كرسي وتحقق في الفراغ.. تعمل بيدها صبة وتصبح بها بشكل بطيء جداً.

المرأة: (تنظر في الساعة الكبيرة المعلقة على الحائط التي تشير إلى الثامنة) يجب أن أذهب الآن وأنا لم أكمل تحضير أسبتي. لو دعيت شيئاً ساعور فيما بعد لأجده (تتحرك من مكانها) الحمد لله أن هناك مكاناً اسمه دار المسنين يحويها في أواخر أيامها (يخصص بالتحاول) كل النساء اللواتي أعرفهن وصغيرهن يتولين في دار المسنين، إلا أنا، فأنا أذهب إلى هناك بزوجتي ومشتيتي (يخصص بالأمم النفس) ربما كانت الحيلة هناك مختلفة. ربما أصطف أيضاً مختلطين وطبيين. أحذروني أنهم مسجونون لاستغلالهم في المصانع صليحاً وأنها قد أصبحت المصانع الثامنة وأنا لم أتحرك من مكاني. المشكلة أنهم لم يقولوا لي ما الذي يوجب علي أن أذهب معي (تتحول بين أغراضها) ربما لا يجوز أن أذهب معي إلا الأشياء الضرورية. هم لم يقولوا شيئاً ولكن بفكرتي هذا ما يجب أن أفعله (يحيرة) طيب وإذا كنت كل هذه الأشياء لا أروم لها ما فذني يجب علي المرأة أن يفعلها؟ حقيقة الأمر أنني لن أستطيع حمل كل هذه الأشياء. هناك أغراض موجودة هنا منذ أكثر من مئتين عاماً (مخاطبة نفسها) بل فولي نفسك منذ مئة وستين عاماً (مراجعة) ما هذا الحريف؟ "مه وسنور عاماً" هما باقة لم أكن قد خلقت بعد قبل مه وسنور عاماً (وكانها، تكررت شيئاً) جنسي؟ رحمتك الله يا جنسي (تتناول مرآة وتحقق فيها) يا الله كم أصبحت أشتبهها. منذ زمن بعيد لم أنظر في المرآة. ربما منذ شهر، أو منذ سنة، أو ربما أكثر (تترك المرآة) كم أحسبك يا جنسي. في أواخر أيامك كل الجميع يحيطون بك. لم يتركك أحد (يلقي) كما تتركت في أواخر أيامي. كلهم رحلوا. لم يبق أحد (صوت مواء غطى. مخاطبة الصوت) لا تترعلي مني. يجب أن أنت هذه القطعة روية أكثر من أي شيء كثير. لم تنس لحظة شأستها وهي صغيرة أمام باب المنزل وهي بردهة وجائعة (تتناول حنطة وتعليلها كالحطة) تناولتها من أمام الباب وانتعلتها إلى المنزل ونفقتها وطعمتها. ومنذ ذلك اليوم لم تنزكي لكها إلا وبصما كبرت أصبحت تحب عي عدة ليالٍ لتأتي بعدها وتتناول ما فيه تصيبها من طعام ثم تعود من

حيث أنت (بضعة خجولة) بالكيف هي تحط لكس ود فط عليه القيمة (باسم) مثلما
 حطمت في الألام الحوالم لكسب و- يوسف ابن خيرانا (باغجاب) ابن خيران حقيقي
 وليس اي كلام اللهم صل على النبي الحور عزلايه الطول عو- خيران العزة
 تحط حصف الحفل وهي طير باتجاه البين، وحطف حصف ثاني وهي طير باتجاه
 البين الصوت (تبحث عن صفة للصوص) ماذا اقول؟ عندما كك أصبح صوره وهو
 بهيم في اتي كك انوب مثلما ينوب البين على البئر كل ينطري في منتصف
 طريق عوس من بيت جدي كل يعرف اتي كل يوم حمير وفي يعلم الواحدة تظهر
 لاهب الى بيت جدي حامله اطاق الطعام كل غذاء جدي وجدي ليوم الحمير من
 صنع امي كل ينف في اول الحلي وعسا كك امر كل يصير لي صوره حقيقه
 كك هل لك لا اتعد بموعد الواحده طيرا كك حياجا اخرج من القمير هل نصف
 ساعه من بك او بعد نصف ساعه، ثم اصبح موعد خروجي حقيقا لا يفقه هل، ولا
 تعيق بعد (ياتي من البعد صوت اغنية لفريد الاطرش.. بنشوة) الله عيك يا عند
 الوهاب رحمه الله لم يكن يوجد احلى من صوره وفي يوم من الأيام قال لي به يريد
 ان يغاني ليول لي شيئا (تضحك) ليس عند الوهاب بالطبع، بل يوسف (باستغراب)
 يريد ان يغاني؟ (يعزم) ما هذا الكلام الفزع؟ هذا الامر عير واردي في قموس عائلتنا
 واحلاها فط له مواضع (من الواضع المتناقص بين موقفه النظري وموقفه العملي)
 قال لي الان فط له اين؟ (تتصم) كم كل عطي صعبا في بك الواف رهيب
 معه قال لي انه يحسني ويؤيد ان يحطني (تنظر الى صورة رجل يبدو عليه امارات
 الصرامة.. الصورة مطقة على الجدار ولكن بشكل مهمل) عند حطيت لأبو سليم لم
 اكن اعرفه او حتى رائته من قبل حتى اهلي لم يكونوا يعرفونه (باستغراب) سمعو عنه
 بأنه بن حلال (بمفرقة) اما ان حلال حقيقي لا يزل السوط من يده (تعود اتي حذاية
 ابن الجيران) عندما قال لي يوسف انه يحسني ويؤيد ربه اهلي كي يحطني (ترنح)
 وفط شعر جسمي وفط لم اشعر بها من قبل الله اكبر احسبت وكل نلوا من الماء
 قبلت سكب هوي راسي جمت في لوصي وما عند حرك ولما مسك يدي لأول
 مره يا وقلنا ماذا حل بي جسمي صلر مثل البئر كل نلوا من الماء المعني سكب
 هوي راسي لم اعد اعرف كم نلوا من الماء البئر وكم نلوا من الماء المعني سكب
 هوي راسي بعد ايام من هذا العناء كاني اهله في بيتنا بطنوني يدي من اهلي (بمصره)
 اخ والف اخ يسلمك الله يا ابي ما الذي بك مسمره لو فط له انك مواضع (تكد
 ابها) لا يمكن ان افرح انسي من شاب يستحق في البقاير هؤلاء الذين يعمون في
 البقاير هف والكور هف والكاذب هف هوم لا يعرف الله (تعود الى شخصيتها.. تنظر
 باتجاه صورة زوجها) ربما ماذا فعل الذين يحفون الله (تتصم طهره) - ا- لنيلي
 بذلك لكسر ربما ما نزل ان السوط موحده على طهري حقي الان (تنظر الى
 المذبة على الحائط) يا الهي كيف يمر الواف بسرعه (تبحث بين أغراضها وتحاول
 تعلمه بعض الصور المتناثرة) اول شيء يتني الانسي الصور ربما لا توجد ومثل
 للنسبه هناك الله علم (بمفرقة) بملية مد ان وعي على هذه الدنيا والمدياع هو
 سلبني الوحيد الذي لا اعرف غير ما (ياتي من البعد صوت عبد الحليم حافظ) الله يا
 عبد الوهاب الله اما ان تكون الأصوف هكذا أو لا تكون (تنظر الى صورة زوجها) يا
 الهي كم كل يتش بالمره منه (تكد زوجها) الان وفي هذه اللحظة تريد ان اعرف هل
 أنت روجي أم روجه محمد عند الواف (تعود الى شخصيتها) لسبب ما الوحيد كل
 فساء كل ممرات بمحمد عبد الوهاب في يوم من الأيام جامسي هبه كانت عذرا

عن أسطوانة لحد الزفاف (تقصّد زوجها فتنظر الي صورته) يا وليي ما فعل يا وليي
 صلي بطير في الهواء من شدة الحزن في الزاوية طست انه غصب بعين عبد الوهاب
 لكنني جيتا عند عرف ان السبب لم يكن عبد الوهاب بل كل ابن عبي محمود رحمه الله
 الذي كان يعيش في مصر واهلي الاسطوانة وما زاد الطين بلّة ان اهاليها عندك
 صغيراً قروا فاحسنا يا محمود لكن فيما بعد لحد عبي رحمه الله هو أيضاً روحه
 وأولاده ورحلو الي مصر وبقره هناك (تتشهد) ايه دنيا يكون الإنسان في مكان ثم
 يحد نفسه فجاء وقد أصبح في مكان آخر (يقع نظرها على آلة الخياطة الخاصة بها) انا
 تركت كل شيء هنا يسعي علي الا اترك آلة الخياطة هذه عسر كليل قصيئه معها
 (تقترب من آلة الخياطة وتجلس وراءها وتستعد كي تكريها لكن ارتجاف يدها يمنعاها
 من ذلك فتترك مكانها) الله الله يا زمن معي الله الأيام الحوالي عندما كنت بمجرّد ان
 أصعب بي علي آلة الخياطة ننذا بالمثل لوحدنا (تتناول قطعة ملابس باعجاب) اما ان
 تكون الخياطة هكذا ولا تكون لا يوجد أحد في العائلة الا وارثتي مما صنعته هتي
 اليا ان ليست العائلة هذا بل الحبر والمعرف ايضاً كلهم لم يكونوا ليقولوا سوى ان
 يريدوا من صنع بي كلهم يسألوني لماذا هل انت محبوه؟ هل هناك عقل يخطئ
 للسان ملائمتهم سوى مفعل؟ هن من هنا وهن من هناك تجديهم اسامك عدا عندما
 يهدم لك العمر كنت صحتك من كلامهم حصص الله لي ولادي ولا اطيع في شيء آخر
 من هذه الدنيا (وكأنها تفكرت ضميراً يلقي) اولادي؟ وابن هم اولادي؟ ان أصبحوا؟ كل
 واحد منهم أصبح في مكان (يلقي) اسعدهم الله و (تفكك تفككاً) وما أبدهم (اصوات
 زغاريد وموسيقا ونكة.. ترغرد بصداقة) اه يا سليم يا هه عبي عندما جاءني وقال
 لي ايه معجب بانيه حيرانا سمع طلع عطني من الفرح سليم الصغير صر رجل ويريد
 ان يتزوج ههه من عبي هذه قبل هذه والنك؟ ولماذا لا يوافق؟ سواهم هل
 سبورح تانيه الذكر كل يوم؟ (باعجاب) يا لها من سمر حماها الله ما هذا الطول؟
 وهذه العير؟ وهد السمر؟ وهذه الشفاء؟ وهذه البسرة البهية؟ حضرتك الله لاهاك
 (مبتسمة) ولسليم عبي كفي مع سليم في ليلة الزفاف طلع عبي (يخجل) كيف يريد
 ان؟ (تصيح ضحكة خفيفة) صحيح ان عمره اثنى عشر وعلماً لكه مال ولداً
 يقولون دائماً في حر العفر يخطي باللال عندما كل الأمر محكوساً، ان اول
 طعنوا كفي هو المسأل لو طلب عيني لأعطينها له (مستفجرة) انا في نيلته؟
 (باستياء) انا او لا اناع لس الله اناس الذين يسألون في نواو لا يهينهم انا بلانا
 الولد هالو انا جال في سايته ونصح له المجال ليصبح انكبا، وانذا لم سقه قالو يا لهم
 من اهل صاه القلب، عدهم طفل مثل الورع وبسطهونه في احد الأيام عندما كان في
 السمره ذهب في رحله واخر في عونه يا وليي ماذا فعلت يومها صرت انصرف
 كلمهاتين (تفكك زوجها) يا امره اهدني قليلاً لا بد ان ياتي بين دفعه اخرى ما قد
 اتصلت بكل هالي اسفله الذين برافونه في الرحله لا حد يوم منحه كلني فغيبيها
 (ترجع الي شخصيتها ياضراف) ممنحيل لا يمكن ان ادا الا عندما شاهد سليم اسلم
 عبي هاتين (بصورة) اه يا وليي ترى ما هو مصيره؟ (يذعر) هل من الممكن ان
 تكون العائلة التي حل الاولاد لم تعطت بجل؟ هل من الممكن ان يكون الذئب قد هجم
 عليه وانك (تفكك زوجها) حب في الوطه؟ هل يذات بعرهين؟ (تعود الي شخصيتها)
 قهر يا امه، ينفجج لس الله الرحلات والذين بهجور في رحلت والذي يسبب لمسلم
 ان يذهب في الرحلات مره اخرى انهم الله فلسطين انا قال لي مره ثانية به يريد ان
 يذهب في رحله لا عاجله بصعفه الصق هيا راسه بالحائط ايه انبي ولم اجده علي باب

الجامع (تخرج من حالة التفتُّح لتدخل مباشرة في حالة من الفرح) عندما رافقه الله
 بانه الأول طار عظمي من شبه الفرح (غير مصدقة) بفرح سليم رزق بطول واصبح
 أباً، واصبحت أمنا جنة صدى من قال ليس هناك أعلى من الولد سوى والدك انوك ابن
 سليم ان الذي ربيته، ولهي فيه مثلاً لأمه فيه واكثر روحه هناك لم تكن عباده بريئ
 اليوم الا وهو بن احصائي ويعد ان فوي له الحكايات التي كان يحكيها في اول يوم
 توجه فيه الى المدرسة تطلق نبيلتي واحد بصرح (يقوم) ارجوك يا جنتي، لا تشعروهم
 بأحسوي (برقة) لا تحف يا عرس جنتك ان ينجح احد هناك في المدرسة سيقابل
 أطفالاً من عرك وستلعب معهم وستعلم كيف هرا ويكتب يا حبيبي، ليس هناك في
 الدنيا اجمل من ان يعرف الإنسان كيف هرا ويكتب (فجأة، مصدقة) انا؟ انا حرب
 فحلل الولد؟ هل سمعت ماذا قلت روحك يا سليم؟ لعب لا شو ساكتاً هكذا انا اب
 معص بما نقول روحك؟ امسح عر للحنك اليه؟ وعى الا هراب منه؟ (يذهول) اب ان
 او انت في هذا البيت؟ لماذا جاليتني بهذه الطريفة يا بني؟ بعد احطكت معك؟ بماذا
 اتيتك؟ (يخسك) سامحك الله يا بني سامحك الله يا سليم لا يا بني انت مسيخ في
 البيت وان من مخرج منه (تتهد) ايه صدى من قال الحذر في مكانه فسقط قلب
 لقصي بعد وفاة ابو سليم لا يلبس من ان اعوز عند سليم كي اساعده هو ووجهه على
 ترية الطفل (بصيرة) ولكن يا للصيرة لم بعد هناك وقت ماذا ساعدتني؟ اللوب ام
 المرأة (بحر) المرأة (تفتول المرأة برقة) انا سب كل شيء هجج ألا انسي المرأة
 (تصيح) الى صغرها يحنن) كيف انساها وهي تكي من العوالي؟ ده يا سمير كم كل
 قلبك حديراً عندما كنت صغره كنت مسيطر على صوتي كل بعني لي كي اسيطر مع
 انه كي اصغر مني يا الله كم كل عالبه على قلبك وكم كنت سامع عني (تقلد وهو
 صغير) هذه احسي ولا اسمح لاحد بالاقرب منها او مصافحتها (ينتهي التقلد) رب
 لولاه لما كنت على ه الحياه حتى الان (فجأة تصرخ وتستند) ارجوك اعطني
 سافق من على السلم ارجوك (ينتهي الصراخ) ويلمح للبصر القلبي وانزلني سلم
 بذلك يا سمير عهداً علي سافق من لي ليله رافقت ثلاث ساعات (موسيقا اعزاس
 قرقص على انغامها.. ثم يعزف) سافق لم عسى لاكثر من شهر (يعسى) اصيب
 بالمرض الحديث احد يوم مثل قشعره امام اعيننا - ان يمكن من فعل شيء من
 دله (يعسى) مونه قهزني حد حجلي نتي الى هذه الدنيا بعيش فيها عكتر شبح
 وسوم سوب ان يذري لنا احد (مخوف مغالبي) احاف ان اموت وحيد هه تون ان
 يذري بي احد (يعسى) مثلاً حسب لي هذه الدنيا سوب ان يذري بي احد (صوت بكاء
 طفل.. تكلد رجلاً ما تلبين انه والده.. يعزم) ايلكم لي بكرة احد منكم املم للناس اني
 اني ابوا فصبحت جماً جماً هماً بعد سمعت الموصوع لثمن وخبر هم به نتر بجا
 (يلتزمش انه يخاطب زوجته) سوره الله وحيك على هذه الحله (برقة) بنت لولا حومي
 من الله (حانراً ماذا يقول) ولكن ماذا سأقول (برقة) بنت انا لله وايايها راجعون
 (تعود لتخصيتها) سامحك الله يا بني لم اسمع منه يوماً كلمه حلوه لم يصمتي يوماً
 كي صغره لم يقبلني يوماً من حدي كب بفعل كل الاناه مع ابتاهم امثاله يجب ان
 بحر فوا نلر جهنم امسى حياته لهوراً وعنا (يعسى) وانا كل كل هني ان ارمي من
 هم حولي (يحنن) سلامه قلبك يا ام حصين سلامه قلبك لمب اول ولا آخر من يقع
 من على الدرع عندما علمت ان حاربنا ام حصين وقعت من فوق الدرع الى اسفل وقع
 قلبي معها رحمتي الله كم كلفت طوبه كفت انسا لي نصصه سهر بها معي، وحاصه
 عندما كان يصطع اللبل الكهر بكي كنت احاف كثيراً من الظلام لم تكن اجدو على ان

اتحرك من مكلي لإشعل شمعك كفت نقي وشمعها يدها (يتحدث عن شيء ما ثم تجده وتبين أنه قطعة طعام) مهما كل نوع الطعام الذي يطبخه كانت حصصتي بشيء منه (يتسهم) كفت تحت جنبها الصخر حاملاً طيفاً من الطعام أثقل منه (تقلده بإسلوبه الطفولي) صلي يا حلتني اسمي أشبه لك هذا الطبق (ينتهي التقليد) سلمت أنت وأنت عندما وقفت من على الدرع - كني يجب لي نصف قمري جنبها مثلك كفت نصف القاني (تمثل أنها تقوم بتحضير الطعام) طبخنا صرّب أكثر طبعاً لجل لجل للجل أعقب الله لم يرهقها الله نهضة نصف إلى جنبها في الأوقات العصيبة كنده ما أسعد البيت الذي يزيه فيه - إنما مرّب وطيف وهو ح من روح لفل واليسمين (يهمس) يا نري ابن أنت الآن يا سلمى* عسى أن يكون بخير ابني سلمى حفظها الله وحفظ كل البنات كفت بخر في كل شيء (يا عجب) طعمه وريحته كفت نقي احتياجه جميع من في المنزل (خط أفراد العائلة بحزم) هاتي كس الشاي إلي هنا يا سلمى لماذا لم تعصني هذا الفميص* قم أف لك ابني تريد أن ترضيه اليوم* لماذا لم تعصني الطعام جيداً* منه يره قلبك لا ترضي هذا فنوب العاصح الإهسين* (ينتهي التقليد) المسكينة لم تكن ترد جواباً على جد (بحسرة) كم كفت حنوه علي يا سلمى أنت الوحيدة التي كنت هدية علي* عندما كنت أفع طويحه الفرائ كفت حن وبكدا عطفها بن بطير (تقلدها) فوجئت يا أمي لا مرضي أنت يريه بيت وياح راس (ينتهي التقليد) صوت بكاء رضيع) لا زلت حتى اليوم أذكر اليوم الذي حلف به كني التلج بسقط والجو يزد جداً كم حفت عليها لنلا نصل بالمر - صممتها إلى صغري ولم ادع للبرد مجالاً بالتسلل إلى جسدها الصخر (تسمع صوت غناء فواد غازي لأغنية الأزارع لك يستأن وروء) الله الله يا عبد الوهاب بصراحه لا أحد قبل عبد الوهاب ولا أحد بعده وبسلي مثلي علما حتى أعقب عبد الوهاب وأعلامه (قراءة وبصوت تغلظ أهدأ تقبين أنه ابن آخر لها) ما الذي فعلته يا ممت* ما الذنب الذي أقرضه احتك سلمى حتى فقت معها ما فقت* (تنتهي من مخاطبة الآب) يا تكسار) كفت نصفي أوقتها بالإسماع إلى جهل فتمسجل كني ملك جهل عسجل صغيراً أسره من مصر وفها جمع ليرة هوي ليرة حتى تمك من جمع سعر الدجهاز كفت ملكك شرطه عسجل لعبد الوهاب وعبد الحليم وعبد المطلب وعبد آل (تحاول أن تفكر) المهم كلما كفت يفتري نربطاً حدياً كفت صر علي أن اسمع إليه معها كفت تعرف ولهي تسمع الأغاني (قراءة وديعز) كسر لله بك يا ممت لماذا كسر لا حنك جهل التمسجل (بخرقة) منك لله (تغاطب ابنتها) بعتان لا بهسي يا حبيبته أمك - عبه يشفي عليله أنه معوفر منك يا ويلي منك يا ممت كم هو ذلك أسوء علي احتك كل هذا لأبها وصلت إلى حدود الشهادة فتقوبه، وأنت كالفعل لم تسلط تجاور الشهادة الإعدجه (تنظر نظرة عبثة إلى صورة زوجها وكأنها ترد على الجواب بشكل غير مباشر) حصصتي بعضهم أن يروجه بالكر عسى أن يسهم أمورهم اسمه أنه لو استغفم هذا القرب - المثل الذي في إبطها في مهداً لن يسهم وصعوا ننت لك في قلب لا ربحي علماً لكنه ظل ملأ (تنظر إلى صورة زوجها وتغاطبها) من سيأخذ صفاته سوى منك* لا ربحك الله (مترجمة) بل ربحك لا تهور على الأموات سوى الرحمة لم يضمن علي رواجاً سوى ثلاثة أيام الإ والأخلاق السببة كفت قد نذرت بالظهور كل شيء كل معولا ولكن ن يكون ريز نساء فهذا ما لم يكن معولا أبداً لم ينج واحد من شروره كبيرة صمير مزوجة عيرباء عندما احت علي للمرة الأولى لم يكن قد مضى علي رواج أكثر من سنة (تنظر إلى الصورة) عندما أعيروني أنه علي علاقه بالمرأة أخرى لم أصدق لا

لأنني أعرف اختلافه - إذا كنت عنده أحلاق - بل لأنني لم تكن لأصنع منه من الممكن أن يكون هناك امرأة حب واحدا مثله الخفي وسليط اللسان وبهذه طويولة ولكن حسي لو كنت للمرأة لا أحب روحها فيها شعر وكفى حياء غر في صبرها عندما يقولون لها لي روحها على علامه بأمره عيرها تشعر أنها ليست امرأة بذلك أصبح الأمر عاديا فليذهب إلى حيث يشاء سيحوي - التي ما كن بولسي حقا هو أنه كل يحلف قلقة من هم الأولاد - كي يصعها هي هم الساقط (يقهر) عيب مره واحده في حياتي أن يهديني رجله عطر ورده لم يعطها معي يوما (بغيرة) اب الساقط فكنت الهدي تنهل عليهن كز - المطر (تنظر إلى صورة زوجها) وأنا أيضا كل يمكنني أن أجعل فهدايا تنهل علي كز - المطر (موكدة) بلانكي لا يجر برسك قطع الله لك هذا لرام (تنهني من مخيلة الصورة) يد أن بزوجته رعا عن إرادتي كل بإمكانني أن أقبل ما أشاء كل بإمكانني أن أنعم منه أطعم شرفه ولكن بالحمرة، فلما أنعم بالأحلاق وليس بإمكانني أن أقبل مثل ما كل يفعل (تتناول مرارة وتناول وجهها بهلوه) يد أن فخر ينهز بالسلام والكمال حامسي أول عريس كفت لا زال جميلة (تتلق أحداها) صما لو كفت مكنتك وحامسي عريس كفا لما يركنه يفت من بين يدي (تتلق واحدة أخرى) هل أنت مجونة عريس كفا لا يمكن أن يوحش ثم لا تضي أن عندك ثلاثة أولاد ومن ثم فلي حيلناك مصرية (تعود لشخصيتها) ثلاثة أولاد هت مرتبط الغريب إذا بزوج صفا ساعل بهؤلاء الأولاد اصنعهم حب رحمة روح أمهم كرت على الأمي ولم يعط بولاي (يفسي) ولكني فطت بحالي لو كنت عفت بلأرواح مره نغبة لكك الآن معرره مكرمه لكنت عندي أموال لا يملكه الذين كل العريس مطلقا، وأولاده بمرسوف في الحارج، ويعيش بمعونه في بيت ليس بيتا، بل صرا وكفت اجعل الجميلات وصغر الصغيرات تسمى أن تكون جارية عنه (يا عجب باللفس) لكه حناري من بين كل النساء زما لانه وجد في شيا لم يجده في عيري (بغيرة) لا أعرف نري ما اختاره الآن ماذا فعل به الرمز (تضع يدها على وجهها وتلمس التجاعيد) نري اب رال على قيد الحياة أم (تتذكر شيئا ما) عفت أن رقم هاتفه مزال عندي (تبحث بين أشياءها) أين وصعب الدهر أين وصعبه (تجد الهاتف) وجته (تجده نحو الهاتف ثم تتراجع) نري لو انصفت به ما الذي يمكن أن أقوله له بعد كل هذه السنين اعطه انه لن يتسكروني لا بد أن يكون قد نرج أن ينظرني حتى الآن وحسي لو لم يكن قد نرج لمد متاصل به وأكره بعسي لا بد انه مريض بسبب تقدمه بالسن (نمسي) لا أعرف ما الذي يجري للامساك عندما بهم به السن بسبب يمرض يرى العلم قدم السن - يشعر أن ما يعي أقل مما ذهب (بمصرة) أبة هذه هي حال الدنيا (تسمع من البعد صوت غناء عبد الوهاب) الله الله ب صباح مغري اب أيضا صوتك عالي في الروعه (تنظر إلى صورة زوجها) انكر عندما هيا لخصر خطه عاتقه لصح مغري (تتوقف عن النظر إلى الصورة) لم اف ذلك المشوار انكر يوما أنني لمست أحلى ما عدي من نيك (تتناول ثوبا جميلا وتهدأ بارتدائه وكأنا عاتت بالزمن) وهو ليس اجمل برة عنده (تتناول برة رجالية وتضعها على الكرسي أو تحت الصورة) ركنت الشيفر المصمومة وذهبت إلى العمل (كلنيه الآن في العطب) يا ويلي من أين أتوا هؤلاء البشر ألف قلل الله أعلم المهم أن الحبل قد سد وصعد صباح مغري على حنيه المبرح وأقبل المكن بصعفا زما أكثر من غير خلق (بسمع صوت تصفيق الجمهور) وبدا بعدها الرجل ينهي ويجود (صوت غناء صباح فخري) وجملة وفي منتصف الحبل أممك ابو سليم برفية

رجل كل يجلس في الصف الذي قبلنا لئلا^١ لأنه التفت إلى الوراء وبصر إلى (تلقه
 الرجل) اسم الله يا حي لم تلتفت لأتظر إلى روجك (تلقه زوجها) إذا لماذا التفت يا
 قاتل الشرف (تلقه الرجل) اسم الله العظيم انني كنت أفرح على الفم كيف يسمعون
 (تلقه زوجها) والله لأجل الامنياء وحفاري الصدور يسمعون بك (تعود إلى شخصيتها)
 وبه ابو سليم يصرب الرجل شكل حوسي يوف الحبل وجمعهم لأمر حول ويرل
 صباح عذري من على المسرح وتوجه حونا واحد يهذي من روع ابو سليم دور لي
 يعرف ما الذي جرى بالمسرح (تلقه صباح فخري بلهجة حلبية) كرمال الاراضية
 الشجر وهجلة يوز اربعة رجل من نوي لجنت الصعامة والقصبات المعقولة وحملوا
 ابو سليم وزموا به حارجا، عركص وراهم واما اصب جام عصبي عنهم ومنذ ذلك
 اليوم امتعت عن طلب الخروج إلى أي مكان هناك رجل جلوسهم في البيت بعلاه
 وحروجه إلى خارج البيت صبيحة (بخصرة) كم كنت انمى لو كى حطمي من هذه النيب
 مثل خط معيه (بشيء من الحمدة) يا لها من مخطوطه خلف اما وهي في يوم واحد
 ونشفا في حي واحد ولطالما حاولنا طلعنا من طبق واحد ولكن عندما حلب الصعامة
 وجاء النصب لصباح كل واحد منا في حبه (يا عجب مشوب يتلصص) يا له من
 عربس الله وحده يعلم كيف استول عليه صاحب شخصيه مرموقة عنده بيت
 وسيفه عندما رزتها اول مرة في بيت الروحية طار عظمي من راسي لهول ما رأيت
 بيت كانه صر بل رب افعم من اي صر رحمها الله ما ترك شيئا الا وصيبي
 صه في ريلسي لثانيه التي قلت بعد اقل من اسبوع على ريلسي الاومي كل سبيلها
 لي قاترا ولكن الحق يقال فابت بواجب الصرافة على اكمل وجه الزبارة الثالثة
 كنت بعد ثلاثة ايام على الزبارة الثانية وهكذا تمت لي هجلى عهوه بلا سكر وطلعة
 صغيرة من البسكوب اما في المرة الرابعة التي كنت بعد يوم واحد من ريلسي الثالثة
 (تلقده) كرمي لله لا براصبي مصطرة للخروج هورا وان استطع ان اجالسك ولا
 غفوه واحد شعبي راك هما بعد (تعود إلى شخصيتها) فيما بعد عرفت لماذا تصرف
 سمي بيده للجلافة خلفه على زوجها مني لعنا الله هي وروجه ابو سليم كل
 عذري اعلى من العلم وما به وما كنت لرى رجلا سواء (من الواضح انها تكذب)
 طبعها روجي وناج راسي حمدا لله ان ابو سليم لم يسمع بهذا الكلام الفارع لكن
 ذهبي وشرب من سبي اما اطعم نروح مبيدة أعرف انه رجل بمعنى الكلمة شكلا
 ومصموبا لكن معية لم يكن جديره به هناك اناس لا يليق بهم المرء همجرا ان مبتلي
 جويهم بالشر حتى يسيروا بالركل (كانها تتذكر شيئا ما) ولكن ان رحلت الآن من
 سمقي وبمعي بالنجيرة الصغيرة التي رزعتها امام باب البيت^٢ ايا لم تسبق يوما
 صمصر اوراني ونموت عندما استربتها كنت شتله صغيرة، والان اصبح طولها أكثر
 من حيز (بحزن شديد) اسميتها سلمى على اسم نسي المرحومة (وكانت تعرف
 ان ابنتها ماتت لأول مرة) تصرخ يذعر وشكل هستيري سلمى قتلها يا مجرم
 لعنا الله يا مبيد لم يعنى يوما هائلا عندما كنت مع في البيت ولا يركهاها تعيش حياة
 هائلة عندما هربت من البيت لعنا الله يا مبيد ماذا كنت تسمعن لو تركتها بروح
 لشعب الذي كانت تزيده^٣ متلما علمني اهلي تزيده مطلة أعناك^٤ تزيده إلى تكمرها^٥ لكنها
 كانت أقوى مني هرب مع من حب وكسرت كلام احبها وابيها والذب كلها (بذعر)
 قتلها لا لا انتم كلتمون انكم تكتمون على سلمى لم تحت (تخرج من جيبها أو
 من حقيبتها نفورا معنية وترميها في الهواء) سلمى أو سلم لي نفودا كي اذهب معرفة

مكرّمة إلى دار المسنين، وأنا الآن داخية إلى هناك (تتطرق باتجاه الجمهور) قبل أن
أرحل بلوصيكم وصبي الأخيرة فوجوكم اعبوا بالشجرة الصغيرة ولا ندعوا
أوزانها تتعرض للنبول (يتجمد المشهد.. يمكن أن تتراشق نهاية المسرحية مع أغنية
عبد الوهاب "ليلة الوداع")

قتهت

□□

مسرحية الوحش والكبش و نصب الحرية

صاح الأساري*

شخصيات المسرحية	
المرضى	رجل ١
رجل من المارينز	رجل ٢
مجموعة رجال الموكب	رجل ٣
بضعة رجال ولطفال من جرحى الموكب	الكاتب

المشهد الأول

زنزانة في مسجن (ابو غريب)
بقعة ضوء صغيرة تسلط، تضيء، على الكاتب فتصله عن بقية الموجودات..
الكاتب يمدك قضبان المسجن متعللاً شيئاً ما في البعد، يمد يده اليمنى إلى
الاعلى فوق القضبان بحركة تشبه التي هد ما حركة المفكر الصغير في نصب
الحرية بينما يتحرك الرجلان جبهة وذهاباً داخل الزنزانة الصغيرة.. يتوقفان
على الحركة.. ينظر بعضاهما إلى بعض ثم يشرعان بالحركة ثانية.. ينتبه
أحدهما للكاتب فينكدم منه رجل ١ بنيهة بضربة خفيفة على كتفه الأيمن..
يستدير الكاتب.. ينظر في وجه رجل ١ بصمت.

رجل ١ : (بشيء من الارتباك) احسن! اسفل هنا حتى تتعش اجسادنا
الكاتب : (يعود إلى وقفته بصمت) لا نحش على نفسك من الحش وجودنا هذا مجرد
وقت
رجل ٢ : (يقتررب من الكاتب بنيهة بضربة خفيفة على كتفه الأيمن)

* كاتب وممثل مسرحي عراقي، من كتبه تجربة محي الدين رمكته الإبداعية، و مسرحية قبلة التلاق الزمن.

- الكاتب : كيف وقد مصى علي وجودنا خلف هذه القصبان أكثر من مئة أشهر
رجل ٢ : انظر بضعه أشهر أخرى ومتكون مطلق المراح
الكاتب : (باستقراؤ) هل انت من يعز ذلك؟
الكاتب : (بالتفعل) لا ولكن ألبه هكا
رجل ١ : لا نهما لعينهم ما يهنا فطلي نكور إلى جوف
الكاتب : (مقاطعا) سنكور إلى جوف من تريد
رجل ١ : (محتكا) متى؟
الكاتب : عندما سبهي تتره وجوك في المعتقل
رجل ١ : ومنى سبهي تتره وجوري في المعتقل
الكاتب : ألم أقل لك انها بضعه أشهر حسب
رجل ١ : حسن ليكن (يتكلم من الكاتب) ثم بصوت منخفض مشوب بتشكيك) كيف عرفت؟ هل أخبروك بشيء لم يخبرونا به؟
الكاتب : (بهزود اعصاب) هم ليسوا بحاجة إلى ذلك
رجل ١ : (باصرار) كيف عرفت إذن؟
الكاتب : ألم يحسروا واحدا من إغاربك أو أصدقائك أو معارفك بأي تهمة كانت؟
رجل ١ : بلى يوجد؟
الكاتب : حسن.. قل لي من من أقربائك كل محتجرا على دمتهم؟
رجل ١ : ابن أخي الكبير
الكاتب : وبأي تهمة احتجروه؟
رجل ١ : بنهمه (يحاول التذكر) بنهمه (الحق سي لا اعرف التهمة التي الصغرها به لقد احتجروه وحسب
الكاتب : كيف؟
رجل ١ : كل يسير مع صديق له قرب منجر صلاح العراقي لحظه داهوا المنجر فاعتقلوه
الكاتب : هل تعرف صلاح العراقي؟
رجل ٢ : (متفكرا) من منا لا يعرفه
الكاتب : وهل تعرف ما جرى له في سجن (أبو شريب)؟
رجل ١ و ٢ : اعرف
الكاتب : وهل تعرف أنهم أطلقوا سراحه

- رجل ١ : اعرف
- الكاتب : هل سألت نفسك لماذا؟
- رجل ٢ : (مرتبكة) لأنهم لأهم. لأنهم أطلقوا سراحه وحسب (بضيق واضح) من أين لي أن أعرف أسرارهم
- الكاتب : أما أنا فأعرف
- رجل ١ : (مقاطعا الكاتب بتعجب) تعرف أسرارهم؟
- الكاتب : نعم
- رجل ٢ : هل سبق لك أن تحفلت معهم؟
- الكاتب : كسجتي؟ (لفترة صمت) نعم
- رجل ٢ : لا أعني كسجتي
- الكاتب : هل تعني.. (صمت.. يتكلم من رجل ٢) .. كسرل؟
- رجل ٢ : (مرتبكة) ههههه لا. لا أومن بالصب
- الكاتب : لا عليك. لست محرراً هنا ولكن عليك أن تعرف انني رجل لا يودون التعامل معه بأي شكل من الأشكال
- رجل ٢ : (بثقة مطلقة) إنهم يتعاملون مع الجميع
- الكاتب : إلا.. من هم على شكلتي
- رجل ١ : لماذا؟
- الكاتب : لمعرفتهم انني أعرف ما يخططون وما يريدون
- رجل ١ : آليت مياشي لم سطفي لم.. ؟
- الكاتب : (مقاطعا) بل أنا كاتب مسرحي
- رجل ١ : حقاً؟
- رجل ٢ : ولكننا لم نشاهد لك عرضاً مسرحياً من قبل
- الكاتب : لاني لم ترحب بوجههم، ولم اذهب بخيلة من مفهوم السابقين ممحوا واحدة من مسرحياتي حانها الإبداع، وزغبهم رفض عرضها على أي مسرح من مسارحنا والآخرون احتجروني معكم قبل أن يبدأ عرض مسرحيتي الأخيرة
- رجل ١ : أية مسرحية
- الكاتب : شهو ايات
- رجل ١ : تسمية غريبة بعض الشيء.. هه.. يبدو انك غير مصطوب
- الكاتب : بل أنا مصطوب جداً
- رجل ٢ : كيف؟

- الكاتب : لاني لم ابع عصي لهؤلاء (يشير إلى اشارة المسجون) او لاولئك (يشير إلى مكان خارج المسجون)
- رجل ١ : حساً فلت
- رجل ٢ : (بحسب) دعونا من هؤلاء واولئك (مقلداً اشارة للكاتب) ولتحدث بما هو أهم
- رجل ١ : نعم (مفكرًا) . كنا نتحدث عن أسباب افعالنا
- الكاتب : (مصححاً) بل عن فترة اعتقالنا
- رجل ٢ : نعم . تذكرت . كتب تقول لنا انك تعرف مني بطلق من احسا
- الكاتب : ليس بالمصطفت في وجودنا هنا مسألة وقت . بضعة أشهر ويكون حارج هذه البرزانة
- رجل ١ : اعترف انني لمست ذكراً بما هي الكفاية لأعرف حلّ هذا اللعز المجير
- رجل ٢ : وأنا أيضاً
- الكاتب : ليس في المسألة اي لغز
- رجل ١ و ٢ : ماذا فيها إذن ؟
- الكاتب : لنقل اتفاقاً غير معل
- رجل ٢ : (يفكر بصوت مسموع) اتفاق غير معل . من اتفق مع من
- الكاتب : هؤلاء (يكرر الإشارة لنفسها) واولئك
- رجل ٢ : هؤلاء واولئك ثانية . من هم هؤلاء ومن هم لاولئك
- الكاتب : يا رجل . انت تواجه محطّطهم كل يوم وتعطي مجازرهم كل يوم ونسكني من هؤلاء ومن أولئك
- رجل ٢ : قلت انني لمست ذكراً حتى اعرف ما يريد هؤلاء او اولئك (يقصد اشارة الكاتب)
- الكاتب : هذا بسبب طبيعتك فقط ويراهنك من اي تهمة
- رجل ١ : انه ليس لدينا ما دام محطّلاً وابراً ؟ في مسجن (ابو غريب) . هه . يا سيّد لا وجود لبريء في هذا المسجن
- الكاتب : (إلى رجل ١) هل روت، يوماً، مفضحة في شارع ما ؟
- رجل ١ : لا
- الكاتب : هل قتت باعترال أحد ما ؟
- رجل ١ : لا
- الكاتب : هل شارك بتهجير أحد ما ؟
- رجل ١ : لا
- الكاتب : هل اشتركت في لقتال طائفي

- رجل ١ : لا
الكاتب : هل قلوبهم؟
رجل ١ : نعم . نعم . هذه هي تهمني . لأم أكل لك لا وجود ليريء في .
الكاتب : بل أنت تريء أيضا
رجل ١ : كيف أكون بريئا ومتهما في لي؟
الكاتب : أنا أقول لك سألت احدهم مرة ماذا فعل لو تعرضت بلانك للاحتلال قال
لو جعل هذا بحث على الإطلاق طلب له ان ما رأيت بهؤلاء الذين يقومون
احتلالكم . سمكت للرجل ولم يحر جوابا
رجل ١ : ماذا يعني هذا؟
الكاتب : يعني أنك لم تلم إلا بما حتم الواجب عليك
رجل ١ : ألا يعني هذا أنني عرفت قانون الاحتلال؟
الكاتب : نعم إن كل للاحتلال قانون
رجل ١ : وما تمت قد حرف قانون الاحتلال يعني بلا شك فشل حطرا عليهم
الكاتب : نعم
رجل ١ : وما انني لفشل حطرا عليهم إن عليهم معقبي بنهمة المقاومة
الكاتب : نعم
رجل ١ : إن كيف سيطلقون سراحي؟
الكاتب : هذا مرتبط العرس
رجل ٢ : عندما إلى الألف
الكاتب : المسألة ببساطة انهم يطلقون سراحك لكي يبرروا إطلاق سراح غيرك
رجل ١ : غيري؟ من نفسي
الكاتب : الظلاميون
رجل ١ : ومن هم الظلاميون؟
الكاتب : ألا تعرفهم؟
رجل ١ : لا لا لا أعني نعم
رجل ٢ : (الرجل ١) قل إن من هم وأرحني
رجل ١ : إنهم إنهم أ أ الحقيقة انني رجل بسيط لا يوجد غير المقاومة
الكاتب : (إلى رجل ٢) أنا أوصح لك
رجل ٢ : سيكون مصرورا يتوصحك يا أستاذ

- الكاتب : دعني أطرح عليك أولاً هذا السؤال
رجل ٢ : تفصل
الكاتب : إذا اعتقدوا كل المخربين وأودعوا كل إرهابي أو تكبري السجون من سبريق
دماء أطفا حفر ح هذه القنبلي
رجل ٢ : (يفكر ثم) يا لحياتي (ثم ياطراء كبير) أنت رجل عجزي
الكاتب : للمسألة لا تحتاج إلى عبقريّة
رجل ٢ : بل تحتاج. ثم ألا يعني هذا أنهم لن يعتقلوا مرة أخرى
الكاتب : لا إلا إذا لم يمدوا بحلجه إلى تبرير ما يرتكبون (ثم كمن تنكر شيئاً) ثمة
شيء آخر
رجل ١ : ما هو؟
الكاتب : صلاح العراقي
رجل ١ : ما به؟
الكاتب : اعتقلوه مرة أخرى
رجل ١ : وأطلقوا سراحه أيضاً
رجل ٢ : لماذا؟
الكاتب : لا، الأخطر عدهم ليس صلاح العراقي بل ما يحمله صلاح
رجل ١ : لم أفهم
رجل ٢ : ماذا يوجد في صلاح ولا يوجد هنا
الكاتب : روح إنزكوا أنها مختلفة وأن عليهم القمص عليها
رجل ١ : عن ماذا نتحدث بالصبط؟
الكاتب : عن روح هائلة تبحث عن منقذ لها لدخل لجسدنا المضطربة
رجل ١ : أعني روح الحرية
الكاتب : بكل تأكيد نعم
رجل ١ : لكن المقولمة تعني الحرية أيضاً
الكاتب : في جانب ما نعم
رجل ١ : والجواب الأخرى؟
الكاتب : ينبغي تدميرها لاحتواء تلك الروح
رجل ١ : وإلى سحراها فعلاً
الكاتب : يمكن مظلومين لهم طوال عسرا وإن ذلك خط أن يطلقوا سراحاً من هذا

- المنزل أو أي منجز آخر لها أو هناك (يشير إلى البعيد)
- رجل ١ : لكنهم أطلقوا سراح صلاح
- الكاتب : نعم لمعني في ذواتهم وقد انترك صلاح هذه العتبة ولداً يُعذر عليهم القاء القيص عليه مرة أخرى
- رجل ١ : حقاً إنك عبقري
- الكاتب : يا رجل أنا مجرد إنسان بسيط مثلك
- رجل ١ : ولكنك تملك عدداً أكثر مني بكثير. أرجوك يا استاذ عذّبني نخرج من هذا المكان
- الكاتب : لا عليك يا رجل. أن تتوقف محالاً لأنني أبداً وها أنا ذا أكتب نصي الجديد من أجل ذلك
- رجل ١ : هل أعد نصي مدعواً لمشاهدة العرض؟
- الكاتب : بالطبع نعم
- رجل ٢ : (ممازحاً) أعطوني مما أعطاكم الله
- الكاتب : هذه الدعوة لك بصداقة صديقي وللتحرير (يشير إلى الجمهور) ولكم جميعاً ولكن قبل كل شيء دعونا نفكر بالوسيلة
- رجل ٢ : أي وسيلة؟
- الكاتب : وسيلتنا هي إرسال أفكار للنص
- رجل ٢ : لم أهتم
- الكاتب : حسن سأشرح لك (يتكلم منه) عندما نخرج من هذا المكان. كيف يتسنى لنا تقديم المسرحية ولن نجد شيئاً إلا واعتقلوه ولا مسرحاً إلا وأرغوه الحجر بآهيك عن اختفاء الآخرين في أماكن تجهلها
- رجل ٢ : كيف ستقدم العرض إذن؟
- الكاتب : (مفكراً) بواسطتنا
- رجل ٢ : (مستغرباً) بواسطتنا؟ كيف؟
- الكاتب : أننا سنمثل المسرحية
- رجل ١ : هكذا وس غير أن تكون لنا أي خبرة في التمثيل! مستحيل
- الكاتب : لا مستحيل تحت الشمس كما قيل
- رجل ١ : هذا إن كانت الشمس موجودة أصلاً
- الكاتب : ولكنها موجودة فعلاً
- رجل ١ : أين؟

- الكاتب : داخل كل منا انظر إلى حديقك سط وستراها مشعة وساطعة وحارقة
- رجل ١ : (موسيقى.. الرجال يفكران بتملثم ثم) نعم أكله أراها بل تستطيع لمس حيوطها الذهبية
- رجل ٢ : وأنا أيضاً (إلى الكاتب) ما أروع افكارك يا استاد أنت تحرقها إلى شمس كما لو كنا جبهلها فعلاً
- الكاتب : هكذا ستمثل المسرحية؟
- الرجلان : هكذا كره؟
- الكاتب : احذكما عن افكاري وعما أريد فعله هي المسرحية وما عليكم إلا أن تبحرا داخل حديقكما لتجدوا أن تلك الأفكار موجودة داخل كل منكما أصلاً، وادك، يسطحصرها بما عليه عليكم ردود أفعالكم الطبيعية وهذا هو المهم
- رجل ٢ : أظن أننا فهمنا ما ترمي إليه
- الكاتب : وأنا متأكد من فهمكما لما أريد هل أنكما جاهزان؟
- رجل ٢ : أنا جاهز
- رجل ١ : وأنا أيضاً
- الكاتب : لوجهل كل علي سريزه (الرجلان يهلمسان) نيمص كل منكما عيديه (بعضمان) الآن انتبها لما أقول بوقبل هذا أريد منكما ألا تفكرا بأي شيء غير الذي أوله
- رجل ١ : هل تريد تقويمنا معاً طوبياً يا استاد؟
- الكاتب : لست بحاجة إلى هذا افعل ما أقول لك، جنب
- رجل ١ : حسن سافعل
- الكاتب : أريد منكما أن تتذكرا اليوم الذي سجل فيه الممثلون بلاسا بدعوي التحرير وكيف يركوا الصود معروجه جيمتلمين هب وبب وكانوا فنانين على اعلاقيها ملثما أغلقو حدود ورلة لسط تنكرا ماذا حدث حدث ذلك، وبصرها كما لو انك تواجها الحث بهه لدرى مع هؤلاء الناس (يشير إلى جمهور النظارة) ما حدث بالسط (كمن يوجه أمراً لمنظفي الاضاءة) اظلم (يظلم المبرح ونسمع من خلال الظلام صوت الكاتب وهو يوجه أمراً آخر) اكش

المشهد الثاني

- (هزمتان من الضوء تسلطان على رجل ١ ورجل ٢ في أسفل يمين المسرح ويساره)
- رجل ٢ : (يقدم نفسه لجمهور النظارة) أنا منكم
- رجل ١ : وأنا أيضاً
- رجل ٢ : لينا متلثين ولكن أوصافا ككتب المسرحية أن

- رجل ١: (يقاطعه) لا علاقة لكاتب المسرحية بما نقمه الآن
- رجل ٢: لأم يقل لنا
- رجل ١: (مكتملاً السوال بالية) نسرعا كما لو انكما نواجهن الحدث فعلا؟
- رجل ٢: أحسب ولكننا نواجهه الآن فعلا، لنس ما المطلوب ما الآن؟
- رجل ١: لا عليك، سأصرف كما ينبغي (يعزل فندامه ثم يوجه حديثه إلى جمهور المقارعة) سيداتي وسادتي دعوا عجل لكم ما حدث لك في وصف أحد بهارات (يقومان بالاستعداد للتمثيل. يرتبان القمص ويجلسان إلى طاولة مستديرة. يلعبان بطريقة ايمانية على انقاع لصوات اللومينو. صوت انفجار قوي يهزم المكان عليهما مثيراً غييراً شديداً.. تتوقف الحركة على خشبة المسرح.. والد تتجلى العبارة ترى الرجلين وهما يسبحين نفسيهما من تحت الانقراض بصعوبة)
- رجل ٢: (يتكلم بصعوبة بالية عليه) ماذا حدث لنا يا صديقي؟
- رجل ١: (يدعاه) أسر بسيط جدا
- رجل ٢: (وهو يشير إلى حجم الكارثة سلفاً) اكل هذا (مقلداً صوت صديقه) "بسيط جدا"
- رجل ١: أعني أننا ما يزال على قيد الحياة، وأن الأمر لم ينته بعد
- رجل ٢: هل أنت على ما يرام؟
- رجل ١: نعم (مفتهاً ثم هامساً بسرعة) ههههه.. اسمع
- رجل ٢: اسمع ماذا؟
- رجل ١: أصوات
- رجل ٢: أصوات من؟
- رجل ١: لا أعرف.. ربما هي أصواتهم
- رجل ٢: من هم؟
- رجل ١: المصحف
- رجل ٢: لا أظن
- رجل ١: انها فلامه من هذه الجهة من نيت جازنا (يشير إلى يمين المسرح.. يزحف باتجاه الأصوات) أيا اسمع انيهم.. هل تسمعون أنت أيضاً؟
- رجل ٢: لا
- رجل ١: اقرب إذن (رجل ٢ يزحف حتى يصل إلى جوار صديقه.. ينظر من ثقب أحدثه الانقراض) يا إلهي ما هذا.. هل ترى ما أرى؟
- رجل ٢: نعم
- رجل ١: اللعنة يحاول الماريتز إجبزهم على العول بأمر ما.. يا لجزي المسكين (بهذهمة)

- وافعل شديدين) يا إلهي ما هذا
رجل ٢: ماذا أوصا؟
رجل ١: القلعة إنهم يحاولون اغتصباب ابنة جاري على مرأى من أهلها
رجل ٢: يا لها من فتاة شجاعة جدًا إنها تقومهم بهوة غريبة
رجل ١: القلعة على هذا الوحش الشرير. لقد مرق ثوبها
رجل ٢: يا إلهي لا (يصرخ) لا (صوت إطلاق نار قوي.. صمت)
رجل ١: لقد قتلوا شقيقها الصغير وهو يحاول تخلصها منهم
رجل ٢: يا إلهي لقد جردوها من ملابسها
رجل ١: انظر هذ والدها يهجم عليهم
رجل ٢: إنه يمشك معهم على الرغم من تلقيه صربات مبرحة. لقد وصل إلى ذلك
الوحش الذي يمسك بها شرابه لا يا إلهي (صوت إطلاقه أخرى.. صمت)
رجل ١: الأكذابل. قتلوا والدها أيضًا
رجل ٢: إنها ما تزال تقومهم بقوة
رجل ١: لو أنني أستطيع الوصول إليهم
رجل ٢: ما العمل. ماذا يمكن أن تفعل من أجلها؟
رجل ١: اه. لو أنني أستطيع للوحش. هل تستطيع أنت
رجل ٢: لا أشعر وكأن جبالاً يرقد على رجلي
رجل ١: إبن لا مر من أن أفعل شيئاً
رجل ٢: وماذا تستطيع أن تفعل
رجل ١: سترى (يرزف مبتعداً إلى الجهة الأخرى.. يحاول إزاحة بعض ما تراكم من
الأتقاض التي خلفها الانقجار مستعيناً بما تبقى له من قوة ذراعيه)
رجل ٢: الوحش يحاول اهراسها وأنت تبحث في كومة الخس عن إبره معودة يا إلهي
إنه يصريها بقوة
رجل ١: (كانه يحدثها) لا تستسلمي يا نفي. قاومي ريثما أستطيع الوصول
رجل ٢: إلي ماذا تريد الوصول وهذا الوحش لا يكف عن صريرها (صارخاً) يا إلهي لقد
لقد لقد
رجل ١: ماذا حصل ها؟ قل أرجوك
رجل ٢: لقد بدأت بالاستسلام. لم يعد ثمة ما يعينها
رجل ١: اعمل شيئاً أرجوك
رجل ٢: ماذا أفعل وأنا برجلين مططنتين

- رجل ١: الا تستطيع الصراخ؟ اصرخ بهم. أوصل صراحتك اليها. دعها تقولهم بصع
نواي بحري
- رجل ٢: وما دفع الصراخ وهم بلا حياء يستمعهم من فعل أي شيء
- رجل ١: (وهو مستمر في التحدث) اقل ما أقوله لك. هي. دعها تقولهم
- رجل ٢: (بصرخ باعلى ما يستطيع)
- رجل ١: أهذا كل ما تستطيع فعله يا رجل؟
- رجل ٢: ألا تكف عن بحثك في هذه القضية؟
- رجل ١: انظر لقد وجدتها
- رجل ٢: (توثر أن يلتفت إليه) وجدت ماذا؟
- رجل ١: وجدت ما يبحثون عنها
- رجل ٢: هي ادي. انهم بمسكون ببنيها وبناتهن بين ساقها. لقد اطلت الأم نفسها معهم
- رجل ١: هل استطاعت الهرب؟
- رجل ٢: بل استطاعت الهجوم على الوحش. انها تحاول تخلص ابنتها من يديه
- رجل ٢: اه. ما تشعنها. انها بعض يديه بهو. لقد ترك الفتاة تلت من يديه
- رجل ١: والأم
- رجل ٢: انه يجرها بشراسه ووحشيه وهي ما تزال تمسك بنيه (صوت غلغلة نارية
يعقبها صمت)
- رجل ١: هل قتلها هي الأخرى
- رجل ٢: نعم
- رجل ١: والفتاة
- رجل ٢: عاد وأمسك بها مرة أخرى
- رجل ١: لم لم تحاول الهرب بنفسها؟
- رجل ٢: حاولت ولكن الآخر حكى من إلقاء العصص عليها، وهاهو يعضها للوحش (مضطجها
لرجل ١) ماذا تفعل هناك وأنت تمسك هذه اللبنة العديمة؟ هل سنظر أن يقوموا
باعتصانها؟ لقد ألقى بهه عليها بهمجة وجنور انه انه انه
- رجل ١: (زاحفا نحو الفتاة بصعوبة بالغة.. يزيح رجل ٢ يصع فوهة البندقية في فتحة
الجدار الضيقة) للعبة لم أعد أرى. لقد مشب هو هذه البندقية اللعبة كله
- رجل ٢: ماذا تنتظر أطلق النار قبل أن يتمكنوا منها
- رجل ١: ولكنني قد أصيبتها بدلا منهم
- رجل ٢: لا حيل لك هي أطلق النار. لا بد من يعضهم. أطلق النار فرجوك (مضحا)

اطلق

رجل ١:

(يطلق النار.. يستمر بالإطلاق حتى تفرغ البندقية ويخيم الصمت على المكان.. تمر بضعة ثوان قبل أن نسمع وقع القدم تقترب.. لحظة صمت تليده صرخة قوية والتحام مفاجئ للمكان.. يدخل رجال المارينز.. يوجهون أسلحتهم باتجاه رجل ١ و ٢.. مسخوفاً إلى منتصف المسرح.. يقبلون أيديهم.. يصعوب على رأس كل منهما كيما اسود.. يجروهما إلى خارج المسرح بينما تطفئ الأضواء كترجيماً)

المشهد الثالث

(الرجلان جالسان في الزنزانة نغمسا كما في المشهد الأول.. كل على سريره.. الكاتب يتحرك بينهما جبهة ودعائياً.. يودي بعض الحركات.. يتوقف في منتصف المسرح.. يوجه حديثه للرجل ١ و ٢)

أنتما هاهنا إذن لإطلاقكما النار عليهم

الكاتب:

ليس بالصعب

رجل ١:

ماذا تعني

الكاتب:

أعني أنني لم أفل لهم هذا

رجل ١:

ماذا قلت لهم إذن؟

الكاتب:

قلت أنني أطلقت من أجل جر انتباه الآخرين إليها، وإحراجنا من بين الانفص

رجل ١:

وهل صدقوك

الكاتب:

إنهم لا يصدقون أحداً

رجل ١:

نعم هم هكذا دوماً لا يصدقون أحداً

الكاتب:

الأول.. ما الذي ينبغي فعله

رجل ١:

الفعل ما قلته لك، في المشهد السابق

الكاتب:

المشهد السابق انتهى

رجل ١:

إذن جئني بسك للمشهد اللاحق

الكاتب:

ومانا عني؟ هل لكمني بالبقاء إلى جوارك يا استاذ؟

رجل ٢:

هل عليك القيام بدورك في المشهد

الكاتب:

كيف؟

رجل ٢:

بالطريقة نفسها (إلى الرجلين) انغمسا عيونكما وانتيها لما أقول حسب هل أنتما جاهزون؟

الكاتب:

(معاً) نعم

الرجلان:

- الكاتب : أمّا الآن في يوم عاشوراء هل تشكر في ما حدث لكما في ذلك اليوم الحزين
الرجل : (معا) نعم
الكاتب : أبداً حالاً بل
الكاتب : (كمن يوجه لهراً) بظلام (يظلم الممرح) نكش

المشهد الرابع

- (الرجل يسير بين هشد من الناس.. يندفع باتجاه المكان الرئيس للمواكب الحسينية . رجل ٢ يحمل ولده الصغير وأكبر أولاده يسير إلى جانبه خلفهما مباشرة يسير رجل ٢.. من بعيد تأتي أصوات العزاء هائلة بطريقة تجعل الأبدان تقشعر والقلوب تنفخ.. يمكن عرض فيلم سينمائي عن أحداث الطف بيوم، يتزاحم الناس على مشاهدة ما يجري)
رجل ١ : كل الفصل إلا مصطحب ولدك ألا ترى كم هو صعب السير وسط هذه المشهود
رجل ٢ : بهما لم يشاهدا مثل هذه الأحداث من قبل من منعوا من القيام بها
رجل ١ : لو كنت مكثك لصفك البقاء في البيت ومشاهدة المركب من شاشة التلفاز خائب، وبهذا أجنب نفسي وأولادي هذه المشقة
رجل ٢ : يا رجل هذه المشقة مكبورة
رجل ١ : مكبورة ! أجرها على من؟
رجل ٢ : على أبي عبد الله
رجل ١ : لكن الله قط هو الذي يحسب الأجور للناس
رجل ٢ : لا نفس إلى أبي عبد الله في يوم كهذا
رجل ١ : ابو عبد الله أكبر من كل الإساءات ولا داعي أن ندكر هذا علناً ألا تعرف أنهم لو سمعوك لمرفوني إرباً إرباً
رجل ٢ : إنك تمشق
رجل ١ : ما هذا يا رجل.. أتموت لك صدوقي ولك تعرف ما أنا عليه
رجل ٢ : أعرافك لست على ما نحن عليه ولا تنورع من القول علينا حتى في لحظات مقدمة كهذه
رجل ١ : أنا لا أقول على أحد، وإن كنت قد ذهبتك عن جانب الأولاد منك فهذا من أجل سلامتهم هم.. ألا ترى أنا بالكاد نستطيع نطق طريفاً وسط هذه الحشود؟
رجل ٢ : وماذا يعني هذا ها؟ ألا تعرف أن في كل خطوة ثواب؟
رجل ١ : في كل منها ثواباً لم صفياً لا أريد منك أن تفكر بهذه الطريقة

- رجل ٢: حصن إلى دعاء تشاهد ما يجري. لقد بدت (التشابه)
- رجل ١: فتمل إلى هؤلاء الصغار إليهم كالورود
- رجل ٢: هؤلاء هم الاول- مسلم عليهم السلام (اولاد يرتكون الملابس الخضراء الأنيقة والزاهية وهم يقتلون إلى حقهم وقد ربطوا على التوالي بمسلسلة حديدية)
- رجل ١: اعرف انهم اولاد مسلم، ولي شمر سمع عنهم الماء هاهو الشمر قد أتى (يرتدي شمر الملابس الحمراء وهو يلوح بسيفه الضخم.. ينقص على أنية الماء التي تقدم للاولاد فيسقطها أرضاً) يا لفسوك يا شمر
- رجل ٢: لترجمه بالحجر إلى
- رجل ١: وما حسب الرجل الذي وافق على تمثيل دور شمر فسيت أن هذا كله تشبيه محسوب
- رجل ٢: بك لا ترى ما أرى
- رجل ١: ما الذي تراه أنت ولا أستطيع رؤيته أنا؟
- رجل ٢: أنت بلا قلب يا رجل. ا
- رجل ١: أتراني على هذه الدرجة من فبح الملوك يا صديقي!
- رجل ٢: لقد صنعت من رجم الشمر ضاحاً تنتظر منك أكثر من هذا؟
- رجل ١: قلت لك إن شمر مجرد رجل مثلاً يقوم بما طلب منه تشبيهاً لحاله معروفة
- رجل ٢: (يتناول حجراً يرمي به الشمر.. يفعل الآخرون مثله.. عشرات الأحجار تنهال على الشمر من جانبي الموكب.. الشمر يحاول تلافيها بالترس. يصاب رجل ١ بحجر فيسقط مصرجاً بالدم. يتقدم رجل من بين الحشود بطريقة مريبة.. يشق طريقه وسط الناس.. يقف قريباً من رجل ٢.. يفتح أزرار سترته مفرجاً حرامه للناسف بين الجموع التي راحت تتناثر أجزاءها في كل مكان. يصبب الشمر بعدد من الشظايا فيكر صريعاً، وكذا حال بعض اولاد مسلم الذين زاحوا يتقنون أو يرتجفون جراء الدم المتدفق بفرارة من جروحهم الكثيرة.. يضطرب الموكب ترتفع الحشود ويقايا اللحوم المتفثرة، ويستأنف الموكب مسيرته على اقاع الطبول والنفوف بينما تطفأ الاضواء تدريجياً)

المشهد الخامس

- تفتح الاضواء تدريجياً.. بقعة ضوء تخرج على سرير رجل ١ فيستيقظ من نومه.. يلقي نظرة بانورامية على المكان.. عدد من الأسرة يرتقد عليها جرحي التفتير الأطباء يصلون لهم ما يلزم.. رجل ١ ينهض.. يتقدم إلى مقعد الخشبية
- رجل ١: (إلى جمهور النظارة) اكل هذا مجرد كابوس مريح! أم هو ما حدث لنا فعلاً اللعبة لم أعد أميز بين ما نعلم به من تمثيل وبين ما يحدث لنا فعلاً لقد

التمس على الأمر ساجدول في (يستدير لكنه يتوقف فجأة صامتاً إذ يرى
الجرحي على أسرة المستشفى ثم إلى الجمهور) هذه الزوجة أعرفها أليس هذا
ابن صديقي؟ (يصمت. يتكلم) انه هو بالتأكيد. ولكن أين والده؟ وبين شقيقه
السمير؟ (صارخاً بقوة) لا لا يمكن لم يكن الأمر حقيقياً (يتقدم منه أحد
الممرضين)

الممرض:

عالم معي رجاء

رجل ١:

مكك الى اين؟

الممرض:

إلى سريرك طبعاً

رجل ١:

سريري ليس هنا. سريري حيث

الممرض:

ولكنك مصاب

رجل ١:

(يذهول) أنا مصاب؟

الممرض:

نعم

رجل ١:

هذا يعني أن الحدث كل واقعا

الممرض:

نعم

رجل ١:

ولكن صديقي الذي

الممرض:

(مقاطعاً) اللقاء في حياتك يا رجل

رجل ١:

ماذا تقول. أنت تعرف بما لا تعرف

الممرض:

الذي عرفه ما هو أنك أصيب خلال المركب وأن علي العناية بهرحك هذا

(يشير إلى الجرح)

رجل ١:

(مرمداً بالقوة) جرحك هذا (مفتبها) هل يعني انني جرحت معهم في الـ

الممرض:

نعم

رجل ١:

ولكن الأمر كل مجرد تمثيل

الممرض:

صديقت لقد صارت حقيقتاً كلها تمثيل في تمثيل

رجل ١:

هذا غير ممكن - عني أرى الكتب

الممرض:

يبدو لي حرارتك قد ارتفعت ثقبة مدد جنباً بك إلى هنا وانت لا تكف عن مناداة

الكتب دعني أصبك على السرير أولاً

رجل ١:

أريد الكتب أريد الكتب (نطحاً الأصواء)

الكتاب:

(تفتح الأصواء.. رجل ١ ما يزال مرمداً جملته الأخيرة) أهدأ يا رجل انت هه

معي. وأنا معك

رجل ١:

أأ أنت الكتب؟

الكتاب:

ومن تراقبي

- رجل ١: ها (مرتقيا) . أأعي أنت الكاتب
الكاتب: ومن سيكون غوري
رجل ١: ولكن
الكاتب: لا عليك يا رجل. اهدأ . لقد كنت رتود أفعالك طليعية حتى إنك بدأت تكتوهمها
رجل ١: حمداً . حمداً . ولكن أين صديقا ؟
الكاتب: فقط انظر إلى هذا (يشير إلى سرير رجل ٢)
رجل ١: (باسترخاء) حمداً له أنك لم تمت
رجل ٢: ما هذا يا رجل.. لا تدع رتود أفعالك تجرك إلى الاستيلاء
رجل ١: وهل يمكن خلاف هذا؟
رجل ٢: نعم. أتميت أننا ننتج رتود أفعالنا جنسنا
رجل ١: يبدو أنني سميت فعلا . أنا لست
الكاتب: لا عليك يا رجل.. دعنا نكمل ما بدأنا
رجل ١: سهلا (ينصتون) حمة أصوات تقرب . انها أصواتهم على ما يبدو
رجل ٢: ماذا وراءهم هذه المرة
رجل ١: لنستمر ونر (يقفهم رجال من المارينز الفنزائنة على نحو سريع ومرع)
الأول: أنت تعال إلى هنا
الكاتب: ماذا تريدون؟
الأول: لا تريدك أنت بالطبع . هيه أنت تعال بسرعة
رجل ١: (يعرف أنه هو المقصود وليس رجل ٢ فيعيد مكررا) هيه أنت . تعال إلى هناك
رجل ٢: هناك أين؟
رجل ١: هناك هنا
رجل ٢: (يشير بيديه) هناك . ها . لم نفهم
رجل ١: (إلى رجل المارينز) إنه لم يفهم . كيف تستطيع أنت إقناعه
الأول: إقناع من؟
رجل ١: إقناعه هو بالهيك
الأول: وما شئك
رجل ١: شئك بالهيك؟
الأول: نعم
رجل ١: شئك شأني

- الأول : وما شئكما
رجل ٢: صديقي وحتى لي لا مثل إذا بهيك
الثاني : (متكخلاً لحسم الموقف) أنت تعالي إلي ها
رجل ٢: (ضاحكاً) إنها ليست ها
الثاني : أنت (إشبح)
رجل ٢: أين تريدني لي (إشبح)
رجل ١: عليك أن تعرف (مظناً الثاني) .. ألم (تشبح) من قبل
الثاني : (يمسك بتلابيب رجل ١ ويجره بقوة) أنت
رجل ١: نعم أنا أشبح ولهم هو
الثاني : ساعلمك كيف تشبح
الكاتب : (متكخلاً) ما الأمر ؟
الأول : (يصرخ بوجه الكاتب) إشبح (يجري رجل ١ عنوة ويخرجون)
رجل ٢: لماذا أخذه ؟
الكاتب : لماعة ما
رجل ٢: ما هي ؟
الكاتب : سمعنا فيما بعد
رجل ٢: والمسرحة ؟
الكاتب : سكملها معاً أنا وأنت
رجل ٢: كيف
الكاتب : كما هي المشاهد السابقة (يتقدم منه.. يضع يده على رأسه ثم يقول له بصوت
موثر) أغمض عينيك ودع ذاكرتك تلوذ بك إلى الورا.. إلى اليوم الذي كنت فيه
تعت نصب الحرية.

المشهد السادس

- (صورة نصب الحرية تغطي خلفية المشهد وتتداخل مع ما يعرض أسفلها من
صور سينمائية أن شاء المخرج ذلك)
رجل ٢: (إلى رجل يقف إلى جانبه منطلق عليه تمييزاً رجل ٣) ما الذي يجري ها
بالمسرحولماذا يجمع الناس تحت حسب الحرية ؟
رجل ٣: هل انت ابي ؟
رجل ٢: لا لماذا ؟

- رجل ٢ : لماذا لم تقرأ أين؟
 رجل ٢ : أقرأ ماذا؟
 رجل ٣ : الورقة
 رجل ٢ : أي ورقة؟
 رجل ٣ : تلك التي هناك (يشير إلى ورقة معلقة على جدار إحدى ركيزتي النصب)
 رجل ٢ : أي مهمة حدد التراحم من أجل قراءتها؟
 رجل ٣ : ماذا هناك يا رجل. انظر لمر النصب هتتا إلى هذه الدرجة؟
 رجل ٢ : وما علاقة النصب بالورقة
 رجل ٣ : هل أنت عراقي؟
 رجل ٢ : بالطبع. هل يحتاج هذا إلى سؤال؟
 رجل ٣ : قل هذا لنفسك أين
 رجل ٢ : عموماً لهم
 رجل ٣ : (غاضباً) الورقة من جماعه لها مصلحة في تعجير نصب الحرية. ها هل فهمنا؟
 رجل ٢ : إلا لئله الله على من يهكر بأمر كهذا (لنفسه) أعتقد أن هذه الورقة لها علاقة بوجودهم هنا أيضاً
 رجل ٣ : وجود من؟
 رجل ٢ : المفرد
 رجل ٣ : هل رأيتهم
 رجل ٣ : نعم
 رجل ٢ : أين
 رجل ٢ : حول الساعة وهم في حالة نأهب تلم
 رجل ٣ : ولم هم متلهيون. أهو حرص منهم على النصب
 رجل ٢ : ظاهرياً نعم.. وبالطبعاً يتمنون إزائه اليوم قبل غد
 رجل ٣ : لماذا؟
 رجل ٢ : انظر إلى هناك
 رجل ٣ : هناك. أين؟
 رجل ٢ : إلى النصب
 رجل ٣ : أنا أنظر

- رجل ٢ : الذي يريدون تعجير النصب
رجل ٢ : هذا لنوف هذا السجور (صارخا) اسطحووا أرضا هذا رجل مفصح (ينفتح
الجميع على الأرض.. الرجل المفصح يستمر بالاندفاع نحو قاعدة النصب..
يتبعه رجل ٢ ورجل ٣ وبضعة رجال آخرين.. يحاصرون المفصح في دائرة
ضيقة.. يرمون بانفسهم عليه.. وفي اللحظة التي يخطونه بليسادهم يسحب
حزامه الخامس فتطير اشلاوهم متناثرة في قضاء المكان.. تنطق الاضواء
ويسود الصمت.

المشهد الأخير

- (تفتح الاضواء . رجل ٢ ما يزال على سريره.. يتلوى.. يتألم.. يصرخ بقوة..
يحاول الكاتب تهدئته وتقلبه من حالة الاستيهام التي تلبسته.. ينتبه لنفسه)
رجل ٢ : حمدا لله لي النصب ما يزال بخير
الكاتب : للنصب رجال تحميه فلا تطلق
رجل ٢ : هل عاد صاحبنا ؟
الكاتب : ليس بعد لكنه ميعود حتما
رجل ٢ : سكت حق لا بد انهم قد انتهوا من استجوابه الان (ينفض) قل لي يا استاد
لماذا لم يحضر معك حتى هذه اللحظة انزاهم يبدون لك أمرا ؟
الكاتب : لا نطلق شيئا
رجل ٢ : كيف لا نطق
الكاتب : لأنهم لا يعرفون ما اعرف
رجل ٢ : ولكنهم (يتوقف عن الكلام فجأة.. يتنصت.. ثم في الكاتب) هل تسمع ما
اسمع ؟
الكاتب : (بلا مبالاة) أهو سمعهم مرة اخرى ؟
رجل ٢ : نعم
الكاتب : ربما جازوا بصاحبنا
رجل ٢ : ربما
الكاتب : لقد افترقوا . هل نستطيع رؤيته معهم
رجل ٢ : كلا (يعلق جهة الصوت) إنه ليس معهم
الكاتب : هذا يعني لي دورك في التحقيق قد حُل وربما هو دوري
(يتوقفان عن الكلام .. ينظران الى جهة الصوت.. يتراجعان الى الوراء قليلا..
يتقدم المارينز المكان كما في كل مرة وهم يشهرون اسلحتهم بوجه رجل ٢
والكاتب يمسكون رجل ٢.. يقيدون يديه. يعطون راسه بكيس أسود..

ويكسب بذائقتهم يدفعونه إلى خارج المكان.
موسيقى. بقعة ضوء صغيرة تسلط، تدريجياً، على الكاتب فتفصله عن بقية
الموجودات.. الكاتب يمسك قضبان المسجون.. يرفع يديه إلى ما فوقها بحركة
تشبه حركة المفكر المسجون في نصب الحرية..
يصعد إلى الخشبة رجل من بين الناس يمسك القضبان الحديدية داعماً الكاتب
كما في نصب الحرية أيضاً.. تظهر صورتها مكبرة على الشاشة.. ومن عمق
الشاشة يتقدم الجرم نفسه من نصب الحرية حتى تبرز صورته بصورة
الكاتب.. تستمر الموسيقى تتوقف الصورة في الشاشة مع بقاء تشكيلة
الكاتب والرجل ثابتة على خشبة المسرح حتى النهاية



قربان مسرحية في فصل واحد

أحمد إسماعيل إسماعيل

مساحة علماة في وسط المدينة. يتفرع عنها أربعة شوارع، الساحة متوسطة الحجم، مقروشة بعشب أخضر، ومحاطة بحديد مشبك يرتفع عن الشارع مقدار متر واحد، وسط الساحة ينتصب تمثال كامل وكبير الحجم، الراس المحاط بتاج مرفوع بأثفه، واليد اليمنى ممدودة إلى الأمام في هيئة من يحضن يود حارسا يتجولان حول التمثال وكل واحد منهما يقبض على بندقيته في حالة تأهب، الوقت منتصف الليل).

الحارس ١: (بههم) هل ترى شيئا؟

الحارس ٢: (بههم) لا، وانت؟

الحارس ١: لا شيء

الحارس ٢: (بعد صمت) كل حذرا، قد يقلبنا أحدهم

الحارس ١: مثل من؟

الحارس ٢: ومن غيرهم: الفوضاء يا فهايل

(يدوران حول التمثال بخطوات حذرة)

الحارس ١: الوصف اس

الحارس ٢: لا بد من توخي الحذر

(يدوران حول التمثال، تمر لحظات صمت وترقب)

الحارس ١: هل يمكن أن يقطعوا مرة أخرى؟

الحارس ٢: رجاء، من يتري؟

- الحارس ١: يمسطره مرة أخرى^{١٤}
الحارس ٢: (يقاطعه بخوف) لا تقل يمسطره يا غبي، لا تقل يمسطره.
الحارس ١: (باضطراب) ألم يمسطله ذلك الشيء؟
الحارس ٢: (بحقن) ألقني؟! بل قل لأوغلي
الحارس ١: (بخوف. بعد تفكير) ترى ما جاله الآن؟
الحارس ٢: (بسرورية) يتربع على الحزوق
الحارس ١: ممكن
الحارس ٢: ممكن^{١٥}
الحارس ١: (بخوف) ن قصد لندهب إلى الجحيم.
(يتمايل التمثال، ينتاب الحارسان خوف واضطراب).
الحارس ٢: التمثال يهتز
الحارس ١: إنه يمسط
الحارس ٢: الغواش
الحارس ١: (بصوت مخفوق) من هناك؟
الحارس ٢: (بصوت عال ومضطرب) كف
الحارس ١: فها^{١٦}
(يلوران حول التمثال باضطراب وخوف، يتمايل التمثال أكثر، يحاولان الإمساك به فيمسقط فوقهما.. يموتان)

- ٢ -

- (مكتب ذو اثاث ثيق و باذخ، الوالي يجلس إلى طاولته، ولنامه يقف بجانبه)
الوالي: (بعد صمت قصير) بدأ صبراً يقف يا أستاذ
المنحلات: أكاذ لا أصدق ما يحدث
الوالي: بل صدق. لقد سقط التمثال مرة أخرى
المنحلات: (بحرج) سيدي
الوالي: سقط هذه المرة دون أن تسمه يد فاعل
المنحلات: عريب
الوالي: لولا تصحية الحارسين بعصيهما لما وجتته مسلماً هذه المرة

التهنئة:	(بالدهاش وعجز) لم يسبق لي أن اشرقت على نصيب تمثال، أي تمثال، ومسط بمثل ما يحدث لتمثال جلالتهم ¹¹
الوالي:	لقد أصبحنا شعيرة كل من هبّ ونبّ
التهنئة:	لقد أصبحت كل ومقتلي الطمية من أجل تثبيت هذا التمثال في مكانه، ولكن دون جدوى ¹²
الوالي:	اسمع يا أستاذ، سمعتك فرصة أخرى. وأخيرة، بعدها لكل حادث حديث
التهنئة:	(بترند وتهيب) سيدي، أرجو أرجو اعطني من هذه المهمة
الوالي:	(بضيق) ماد، نول أيها العلي ¹³ لقد أوكلا إليك هذا شرف هذه المهمة، ويجب أن تكملها على أحسن وجه تثبيت التمثال في مكانه مهمه وطنيه ويجب أن نجره بمروعة
التهنئة:	ولكن
الوالي:	(بحزم) مع السلامة
التهنئة:	(برجاء) سيدي
الوالي:	مع السلامة يا أستاذ

- ٣ -

المحقق:	(غرفة التحقيق - الجدران كابية باللون، والإضاءة خافتة، طاولة وحيدة يجلس أليها محقق في منتصف العقد الثالث من العمر، وإمامه يجلس السجين القلي جودي. وهو منكمش على نفسه برعب، تبدو عليه أثر تعذيب واضعة على الطاولة دفتر كبير وقلم).
جودي:	(وهو ينظر بالقلم على سطح الطاولة) أهلا جودي
المحقق:	هنا كل يا صديقي، من طلب منك القيام بهذا الفعل للشنيع؟
جودي:	لا أحد يا سيدي.
المحقق:	(بضيق متقوم) لا أحد؟
جودي:	لا أحد
المحقق:	(ببهوض، يربت على كتف القلي) لا أحد لا أحد اسمع يا صديقي، نحن نعرف جيدا أنك لست من صنف هؤلاء الزعران المعربين لقد سلنا عنك وقيل لنا أنك فتى طيب ومهذب ولا نكتب أبدا
جودي:	أنا لا أكتب
المحقق:	(بفضب) كذاب
جودي:	

- المحقق: ماذا يعمل والدك؟
جودي: والذي ميت يا سيدي، مات قبل سنتين.
- المحقق: إذا عمك هو من حرصك على هذا الفعل؟
جودي: لا سيدي، ضد أي ملت والذي لم يورثنا أحد من أعمامي.
- المحقق: إذا حالك هو من حرصك؟
جودي: لا.
- المحقق: (يزداد عصبية) جنك جارك رفيقك من قل من؟
جودي: (يصمت بشيء من القنطري).
- المحقق: اسمع يا ولده إذا بقيت مبرراً على الإنكار هتصاعف عقوبتك
(يجلس في مكانه بعد أن كان يدور حوله) كم وجبه طعام تخم لك في اليوم؟
جودي: واحدة، واحدة فقط يا سيدي.
- المحقق: (بمفرقة) لا لا هذا غير معمول ساطلب من الشيا في العو ألا يبطلوا عليك بالعلم.
- جودي: (بالم) اليوم صباحاً، ركضت السجلى وقال لي تفصل إلى العو لتأكل يا حيوان.
- المحقق: (بمفرقة) وأب، الشيا مليون، ولا بد أنهم قدموا لك وجبه دسمة؟
جودي: لا، لقد.
- المحقق: ها ماذا؟
جودي: ربطوا أسلاكاً كهربائية بـ
- المحقق: (بلفه وسفرية) بماذا؟
جودي: (بجمل وقهر) بأعصاني السطية.
- المحقق: (بضحك بمفرقة) حقاً؟
جودي: نعم، كل ذلك مؤلماً، كنت أموت.
- المحقق: ستموت إذا بقيت على عذاك هذا
جودي: لا أريد أن أموت يا سيدي.
- المحقق: (بمفرقة) حقاً؟ هل تريد الجزش من أجل أن تحطم تمثال مولانا الملك مرة أخرى؟
جودي: لا يا سيدي، بل من أجل والدتي وأختي، قلنا معلوم الوحيد.
- المحقق: وأولئك جنك، عمك، حالك
جودي: (بمفرقة) بعد موت والدي، تنكر الجميع لنا، لذلك تركت المدرسة كي أعمل.

- المحقق :** (يصفق بصغرية) أصبحت إذا فقلت رجل البيت
جودي: نعم يا سيدي
المحقق: ومعلمك الذي كنت تذكر وأمره أن يساعد أهلك؟
جودي: (بحقن معزج بالأم) معلماً لا، لا يمكن أن يساعد السيد شهاب عائلتي
(ينتفض المحقق من مكانه كالمصروع)
المحقق: السيد شهاب؟! من هو السيد شهاب هذا؟ تكلم يا ولد
جودي: السيد شهاب هو معلمي الذي كنت أعمل لديه
المحقق: (بلهفة) احسب، لقد ذات تتجارب تكلم، قل من هو السيد شهاب هذا
ومستلحق من أمك في الحال
جودي: (بفرح) حقا؟
المحقق: طبعاً حيا عجل يا جودي كي نعلم اليوم في البيت هنا يا رجل البيت وعصاه
(يجلس المحقق في مكانه. فيما ترؤغ نظرات جودي في حالة تذكر)
جودي: مدمر
المحقق: نعم أكمل
جودي: عندما ماف والذي تركت المدرسة وعملت في السوق لأعمل أمي واحتضني
الصغيرين، وفي السوق اخذني إليه بعض من كل يعمل لديه من فتيل
المحقق: أكمل أكمل
جودي: (وهو يتفكر) لم يكن السيد شهاب يتكلم معي كثيراً، كل كل صباح يأتي إلي في
مكال عملي الذي حننه لي
(يتحدث ما يرويه للمحقق)

- ٤ -

- (الساحة العامة، حيث ينتصب التمثال، يقف لفتي جودي في زاوية شارع
فرعي غير بعيد عن ساحة التمثال، يحمل في يده بضع علب دخان، وإلى جانبه
ثمة طفل ماسح احذية يجلس أمام صندوقه، يجمع حذاء رجل بخفة، ينهني من
الحذاء، ينظر أسفل الحذاء دون أن يرفع رأسه، ينقذه الرجل قطعة نقدية
ويعضض، يقترب منه السيد شهاب، وهو رجل ربيعة، يرتدي الزي العسكري،
يتقدم من جودي الذي يرفع صوته أكثر عندما يشاهده).
جودي: لوكي فيسرو جيتل
(يضع شهاب قدمه على الصندوق. فيبدا لفتي يتلمع الحذاء بنشاط وخوف.
ويشير لجودي بالاقتراب. يهرع جودي نحوه بخوف).

- شهاب: (بمجهولية) كيف يسير العمل اليوم؟
 جودي: (باضطراب) جيد، لا بأس يا معلم.
 (يقدم جودي بعض النقود لشهاب)
 شهاب: (بضيق. بعد أن يحد النقود) وهل نسمي هذا شغل يا حيوي؟
 (يبتعد عن المكان، يشيعه ماسح الأختية وجودي بنظرات الحسرة والضيق.
 يلتفت شهاب الذي وصل بالقرب من التمثال فجأة. يشير لجودي بالتوجه
 نحوه).
 شهاب: (بامر) جودي
 (ينطلق جودي نحوه بسرعة. وما أن يصل حتى يتلقى صفعه، بمغفلة) مولانا
 هو الذي صفعك، فهو لا يحب من يشاء، وسيعمل ذلك دائماً إن عدت إلى الغش
 مرة أخرى. مفهوم؟
 جودي: (بخوف وخجل) مفهوم يا سيدي
 (يعود إلى مكانه وهو يبذل ماسح الأختية نظرات الغبن)

- ٥ -

- (غرفة التحقيق، ما يزال جودي شارد النظرات، ينتفض المحقق بصبرية)
 المحقق: كتاب لا يمكن أن يعمل السيد شهاب ذلك، قل الصق يا ولد
 جودي: أقسم أنني قلت الصق يا سيدي
 المحقق: (يخبط) تنهم بمنال مولانا بنوجه الصعفت وتدعي قول الصق؟
 جودي: سيدي، السيد شهاب هو من كان يهول لي إن مولانا هو من صفعك
 المحقق: كفى بمزحك لا بد أنه كفى بمزحك، فكيف صعدت ذلك؟ إنه تمثال من حجر يا
 غشي
 جودي: (بعد لحظة صمت وألم) رماقي أيضاً فلما لي ذلك
 المحقق: (يحقن) ورغم ذلك حطمت تمثال جلالته يا بل؟
 جودي: (بعد لحظة ذهول) في تلك اليوم، صباح ذلك اليوم الذي هبت فيه تلك العاصفة
 الفعوبه فسي اجعلت المنية، تطايرت عطف النمل من يدي، فلحق بها،
 ركعت من شارع إلى شارع ولم أستطع الوصول إليها، كان العاصفة أيضاً
 تجوب الشوارع وتهذر بعزم، ولا أعرف ماذا حدث لي حينها، وكيف وصلت إلى
 موقع التمثال. وهناك رحبت ابحت عن السيد شهاب كي فر. له الصعفت
 والفتنة التي كل يوجهها لي، بحثت عنه كثيراً، فلم حده، وحين وقع نظري
 على تمثال مولانا الملك وكفه المذوبة التي التي كان شهاب (بصمت
 بخوف)

- المحقق: (بمصرية وحقق) حطمت، حطمت نخل جلالته (بصمت للحظلات مترقيا رد الفتي) حسن، سنل علي علك هذا مكلفه مجرية، سنعلم لك أشهى المأكولات، ساطلب من الشيف في القرو أن يصنوا صيفتك
- جودي: (بخوف وهو يتصمم جمده ويتكلم على نفسه) لا لا تفعل يا سيدي
- المحقق: (بمصرية وحقق) لا بأس. سسطعك حتى تصاب بالنعمة

- ٦ -

(المساحة العامة، حيث مكان التمثال، التمثال ممدد على الأرض بجانب قاعدته، وإلى جانبها مجلس مساعد النحات بحجرة، يدخل النحات، ترتطم على وجهه علامات الدهشة والضيق فجأة، الوقت: قبل الغروب).

- النحات : ابن السال*
- مساعد النحات - لقد ذهبوا ذهبوا إلى بيوتهم
- النحات: كيف ذهبوا قبل تثبيت التمثال في مكانه*
- مساعد النحات: لا فائدة يا سيدنا. كلما حاولنا تثبيت التمثال في القعدة، نأرجح ثم سقط.
- النحات (يتألق) هل أصبغه مكره؟
- مساعد النحات: إيه سليم تمامًا، لم يصب بحدث
- النحات: (يلتفح) عظيم
- مساعد النحات: القاعدة هي السبب يا سيدنا
- النحات: القاعدة!؟
- مساعد النحات: نعم
- النحات: هل تم بناء القاعدة بالإسمنت الجيد*
- مساعد النحات: طبعًا، ورغم ذلك لم نستطع تثبيت قضي التمثال بالقاعدة، وكان في داخلها عفاريت وشياطين، لا إسمنت وحديد
- النحات: (يضيق شديد) نعم سي، لم أعد أهم شأنًا، لم أدع وسيلة، أو طريقة هدمية علمية حديثة إلا واستخدمتها في تثبيت هذا التمثال، ولكن دون جدوى لقد ضللت، اعترف أنني ضللت
- مساعد النحات: انتب ليس دينك إله ذنب العفاريت والشياطين يا سيدنا
- النحات: (بمصرية وقهر) عفاريت وشياطين!*
- مساعد النحات: نعم

- النفحات :** (ينسب ونفث صبر) هل جئت؟
مساعد النفحات: ليلة آمن حثت جدي عن هذا الأمر ، هل تعلم ماذا قال؟
النفحات : (يسخرية) ماذا قال جنك العلم يا سيدي؟
مساعد النفحات: قال الأمر يحتاج إلى إرفاق تماء أن ينسب التمثال ويثبت في مكانه إلا بعد إرفاق التماء عدد لخمسة
- (ينظر إليه النفحات بسخرية وحقن ثم يطلق قهقهة ساخرة) لا تسحر سي بي سيدي، إن تقديم العربال سيخلص مولانا أقصد نمنال مولانا الملك المعظم، من الشياطين و الجاريت التي ربما سكنت داخله أو داخل القاعدة
- النفحات (باتزعاج)** كف عن هذا الشرع يا رجل ودعي افكر في حل منطقي

- ٧ -

(زنازة صغيرة ومعممة، في احد جدرانها بابان: باب المدخل الحديدي، وإلى جانبه باب المرحاض الخشبي المهنري، وفي اعلى الجدار المقابل لهما تقع كرة صغيرة، مشبكة بقضبان حديدية، حزمة من نور القمر الفضي الباهت تتسلل من خلال الكرة إلى جوف الزنازة لتعكس، في زاوية حادة، ظل الكرة المشبكة بالقضبان على منتصف صدر الجدار المقابل، وتنتثر بقايا صوء على وجهين منقبضين القسما وقد انترش جسدهما الأرض كبقاي صور متناثرة. الوقت: مساء. يهب الفتى جودي من نومه كالمصعوق).

- جودي:** نسرين عودي يا نسرين
(يهب الفتى شاكر من نومه مفزوعا، ينظر إلى جودي باندھاش)
شاكر: جودي
جودي: ارجعي يا نسرين، ألمكي بها يا أمي، نسرين
شاكر: اهدأ يا جودي
جودي: (يهدأ كمن يستيقظ من كابوس) نسرين أختي.
شاكر: أبق يا جودي. إنك تعلم
(يهدأ جودي) لا بد أنك شاهدت علما مرعبا
جودي: شاهدتها نجلول في السوق وهي وهي تتسول
شاكر: من شاهدت من؟
جودي: نسرين احمي نسرين
شاكر: اهدأ يا جودي
جودي: (يهلج) ماذا يعني هذا يا شاكر؟

- شاعر : (بعد لحظة حيرة) لا أعرف لا شيء
جودي: لا بد أنهم بحاجة للطعام مع إيهام جباع مثلي (بيكي) للعبة على عيني اللعبة عليه وعلى جدي وعلى الله على الجميع الجميع شكر لنا بعد موت أبي
شاعر: (بتعاطف) عد إلى النوم، يجب أن نأخذ قسطاً من الراحة استعداداً لحظة الحد
جودي: (بيكي) .. أكرههم
شاعر: إنهم وحوش
جودي: (بعد صمت قصير) متى سيخرج من هنا؟
شاعر: (بعد تفكير قصير) لا أعرف
جودي: كم انتفت لامي، ولأخفى بعمري وليلي
شاعر: (بتأثر) أنا أيضاً انتفت لامي
جودي: لا بد أن يكون أمي الآن قلقة على كثير، إنها امرأة حنون، حنون جداً
شاعر: (يشعل بالبكاء) الفرحه، عندما كانوا يصربوني، شتموا أمي، قالوا عنها قالوا (كالمصروع) أمي ليست عاهرة أمي أيضاً طيبة وحنون
جودي: (بحزن) كانوا أربعة، وكانت بينهم مثل الكره، كل واحد منهم كان يركلي في جانب من جسدي وهو يشتم أمي، وشتموا أحدي أيضاً
شاعر: (بحسب شهقته الحارقة، تهرق عينا شاعر بنظرات قلقة، يسود صمت ثقيل للحظات)
شاعر: إنهم بلا شرف
جودي: (بمصيبة، وانفعال وهو يضرب جدار المسنن بقضيبه) أمي ليست عاهرة، أمهاك من العاهرات أولاد العاهرات
شاعر: (بغضب) اهدأ، اهدأ يا جودي، سيمسك أحدهم على صوتك، حينها انت تعرف ماذا سيفعل
جودي: ظلمتني
شاعر: (بهزج) سيجلك ويجلسي معك أزوجك أزوجك إن يهدأ يا جودي
جودي: (بهذا جودي وهو ينظر إلى شاعر بشفقة) لقد شتموا أخني أيضاً، ولكن عندما سألتهم عن اسمها، لم أنكر لهم اسمها الحقيقي، كذبت وقلت لهم إن اسمها غالية، هراحو بشموه غالية، أنا لا أعرف من تكون غالية، لذلك لم أرفع عندما شتموا بشموهها كذبت ثم التعتبت أحسن الصنع رغم الألم الذي تعرضه
جودي: سيقدم الله منهم
شاعر: حقاً

جودي: (وهو ينظر نحو النافذة كالحالم) نعم، سترى ذلك بنفسك حين خرج من هنا

= ٨ =

- (مكتب الوالي، يقف النجف امام الوالي باتكمثر، الوالي جالس في حالة استرخاء. الوقت: نهار).
- الوالي: (بصوت عالٍ) العربي العربي أه حل رافع، كيف لم يحضر في بالي؟^١ مساعدك هذا عبقري يا أستاذ
- النجف: ولكنه حل غير منطقي يا سيدي.
- الوالي: بالعكس، إنه منطقي منه بالمدى، القدماء استخدموه في حالات أعيد من هذه ونحوها
- النجف: (بلامبالاة) حسن، كما نشاء
- الوالي: (بصوت عالٍ) والعربي جاهر
- النجف: لا بد أن يكون خروفاً
- الوالي: (بسريرة وهو يكتف ضحكاً) ماذا ماذا ماذا؟
- النجف: (بجهد) ليس. أوه جعل لم بقرة؟
- الوالي: (بقهقهة بقوة مبالغاً) لا يمكن أن تكون جذاً، لا لا بد أنك تروح
- النجف: (بحيرة وإرتباك) المحزرة هل هو أكثر من حيوان؟ مجموعة حراف؟
- الوالي: (بهذا) بحدق في النجف بنظرة حادة) العربي المقدم لمولانا ليس حيواناً بهي العلى
- النجف: (باستغراب) ليس حيواناً؟ إذا لم يكن حيواناً (بتدهاش وهو ينطق في وجهه الوالي الجامد) سيدي هل؟
- الوالي: نعم، كالقرويين التي كنت نادم في تلك الأرملة المملوكة
- النجف: (كالمصعوق) لا إنه تقليد وثني يا سيدي خرافة
- الوالي: (بغضب وسريرة) ماذا طلب يا أستاذ منطقي؟ اسمع يا هاني، لا بد من قربى بقى لتمثل حالته، وهذا العربي موجود كما قلت لك
- النجف: (بصوت رقيقته يخوفها) ولكن يا سيدي هذا انه غير القصد
- الوالي: (بامتثال) بعد ان يلاحظ نظرات الوالي للحالة وغير المعطمة).
- الوالي: (بمكر) اطمن، العربي الذي سيهدم لمولانا ليس هاناً محباً لجلالته
- النجف: (بخوف) نعم يا سيدي، اما كذلك احب مولانا احبه كثير
- الوالي: (يربت على كتف النجف للمتمسك) احسنت فيها أهلى، اسمع، غداً، هجراً،

ممثلنا كنا شرف تنصيب تمثال جلالته وذلك بعد أن تقدم له القربان.

النحات:

(يهاج) يا

الوالي:

سبح الله وأنت فقط

النحات:

ولكن يا سيدي أنا

الوالي:

(يحدق) ماذا؟ أنت ماذا؟

النحات:

لماذا لا تتم الاستعانة بسـ هو ثقة؟

الوالي:

(بهزم) لا لا تريد فستانج أخرى يا هذا الكبير

النحات:

(يخوف واضطرب) ولكن يا سيدي أنا

الوالي:

(يأمر) مع السلامة

النحات:

(يذهول) حاصر أمرك

الوالي:

(بهزم) موعدا هاهـ فجرا لا تتأخر

النحات:

(وهو يخرج مضطربا خائفا) حاصر. حاصر يا سيدي

- ٩ -

(مواقع التمثال، قاعدة التمثال مفتوحة كتم. يدخل الوالي بتيمة النحت وهما يلودان جودي، المعليد الودين، والمصوب العونين. النحت في حالة من القرب والدفع، بعد لحظات من التردد، يومي الوالي للنحات، فيدفعان جودي في جوف قاعدة التمثال، ثم يبدآن بمد فتحة القاعدة. الوقت: فجر يوم ربيعي).

النحة

صوت

جودي:

(بهصيبة) بسرعة يا استاد. بسرعة يا حمز

الوالي:

(يحملان التمثال في مكانه فوق القاعدة التي تم مد فتحتها، ينظران إليه بخوف تنفرج اسارير الوالي عندما يجد التمثال ثابتا في مكانه، يحويه بهزيد من الإجلال، ثم يقارن المكان.

(تيمة النحت بلغات متناقضة وهو مطرق الرأس).

- ١٠ -

(التمثال في حالة ثابت. مقتضب بقوة، يدخل بعد قليل النحات وهو في حالة انهيار، شعره أشعث، وثيابه غير مرتبة، يلف بصمت أمام التمثال، يتأمل. يتحسس قدميه. يطلق ضحك من أصيب بالهستيريا، وفجأة يصمت، ينصت،

يسمع صوت استغاثة الفتى جودي).	
الجدة النجدة	صوت جودي:
من؟ من من انت؟	النحات:
(يتكرر صوت جودي، يلصق اذنه بالقاعدة وينصت باهتمام. ثم يطلق قهقهة عالية كالمنجون) العربي يتكلم الفتي حي. (يطلق قهقهات عالية. يصعد إلى القاعدة. يهز التمثال).	
ارفع قدميك يا مولاي لرفعهما عن العلى هيا ايها التمثال هيا هيا	
(يحاول نزع قدمي التمثال عن القاعدة. تسمع وقع اقدام قائمة واصوات تتعالى شديدا قشيبا)	
العصاة الفرجاء الفرجاء	الاصوات:
(يحاول إسقاط التمثال بحملين و صوت الفتى جودي يختلط بالاصوات القائمة من بعيد).	
عرجاء	صوت جودي:
النجدة	الاصوات
عرجاء	صوت جودي:
النجدة	
(إطلاق نيران. وقع اقدام. ازيز رصاص. ينزلق على إثرها النحات فجأة عن التمثال، ويتكوم عند قدميه مضرجا بدمه).	
النهاية	



صاحب موقف ممرجية من فصل واحد

بصر اليوسف

شخصيات المسرحية^١

١ شخصيات من العالم الثالث :

- صاحب الموقف
- الزوجه زوجته
- العنصر
- الضابط
- رجال أمن وأفراد دور أحوار محدودة.

٢ شخصيات عالمية :

- رجل الاستخبارات امريكي " يشار إليه بالبحر بـ بكلمه الرجل "
- العميل ١ امريكي في روسيا الاتحاديه
- العميل ٢ امريكي في قبرص.

" يمثل المسرح الكرة الأرضية، حيث تمتد في فضاءه جهال متقاطعة تشير إلى خطوط الطول وخطوط العرض. توزع على الجبال لمبات نضاء كل على حدة عند الزووم وتترافق إضاءتها مع اصوات تنبيه أقرب إلى الإشارات اللاسلكية. كما وضعت قرب اللمبات أعلام الدول التي تمثلها "

العمشهد الأول

" المسرح مظلم تقريباً. يتحرك الضابط فوقه جبهة وذهان). يضيء ساعة يده متفتحة الوقت. يدخل العنصر. يقدم التحية "

- | | |
|----------|--|
| الضابط | لا تريد سماع المرشد من الإنشاء المسيه |
| العنصر : | أهكتك توريح الكاميرات، وموتها جيداً |
| الضابط : | رملك حج المرء المسافة في توريدها، ونسي تشغيلها عملت كاميرا واحده في دوره المنه |
| العنصر : | لا يراقب توري حطير بمجرد كاميرا هل بب بصرفته توريه في دوره الميه ^٢ |
| الضابط | لا لا تعامل مع الأمور بطريقة رسميه عدا بعض الصغير أثناء التناول |
| العنصر : | لم يكن الصغير لحناً لنشيد ما ؟ |

- الضابط : حضرت، لكني لم اسمع ذلك في حينغي الأفضل تعطيله
 العنصر : القول "
- الضابط : الصغير ربما يصير الخيط الأول لمعرفة انتمائه
 العنصر : دورات المياه توفر خصوصية كبيرة للتفكير
 الضابط : هل جربت ذلك الكفيرة ؟
 العنصر : تفضلوا إلى المكتب سيدي.
- " يقبلان في الكواليس نسمع حوارهما فقط "

٢ م

- صوت العنصر : يمكنك الحكم طح المرافقة اخرج سيدي الكاميرات ثبت اذني حركة منه ها
 هو
- " بضاء المصريح انه الصباح اليك. صاحب الموقف المرافقة قوي البنية.
 فخير. بفضض الفجار عن كم سترته. تكحل زوجته. تعطيه قبة صوف.
 يضعها على راسه، فتخطي حتى اسفل اذنيه يهم بالرحيل فتستوقفه "
- لا يزال الوف ميكر :
- صاحب الموقف : كل وجود بصير الشبيل يحتاج النهوض المبكر :
- الزوجة : لم تصل الصبح، ولم يحضر البطاطا من السوق
- صاحب الموقف : سلبت الفرحه، ولدنا من البطاطا ما يكفي :
- الزوجة : لو تكلم عن ذلك الموقف الا ترى ما نحن فيه ؟
- صاحب الموقف : احرك من كرمي هذا هل اغتر بالجماعه ؟ لست من يساوم على موافقه
 إنه جزء من كرامتي.
- " يغادر. قلام حيث يوقف الضابط والعنصر متابعه ما صورته الكاميرات "
- لوس شيوخا لقد صلى البرحة :
- ص العنصر : لكنه لم يصل اليوم نام مؤمنا واستعطف ملحدًا ربما كل شيوخا إلى حد ما
- ص الضابط : إلى حد ما " هل تعول عن امرأة انها حامل إلى حد ما ؟ هذا اما يكون وب
 لا يكون
- " يفرج الضابط والعنصر إلى المصريح "

٣ م

- الضابط : بعد الحطاب قورا
العصر : لو أحصرناه ونقذا به الحطة أأ
الضابط : بعد ما أقوله وكفى.
العصر : لدي أسرة سيدي. لا بد أن يكون أمثاله خطريين.
الضابط : ما الذي ينفذه عصر مثلك ؟ ليس لدي سر، أو لا أحب روجتي ؟ أعتقد
لن روجتك أجمل، أو أظفرك أكثر براعة ؟ كلنا نحلف بالتحصن الخطريين،
لكنه العمل بني هيا ولا نتردد أريد حجة قانونية لا اعتداله هذا.
العصر : كما تريد سيدي.
الضابط : (بينه وبين نفسه) للنخب الحي لا يحلو من ثوري هنا ومعارض هناك
باله من صاحب موقف لتحل الأمور في ظني " لا نزال بحير
هل تحدثون نفسك يا سيدي ؟
الضابط : أريد روية ذلك الرجل في مكتبي. وهي أقرب وقت لها
" يفكر الضابط من جهة والعصر موسيقى هائلة. اتصالات نواية تعبر
عنها الإشارات اللاسلكية والإضاءة الخافتة للمبات تتنلى عدة كاميرات
مرالبة من المواقع العنقية "

م ٤

- " تضاء اللمة التي تشير الى موقع أمريكا. تحت التمية مبانرة طاولة
يجلس خلفها رجل مستطبرات. على الطاولة علم أمريكا وعدة هواتف.
يرن أحدها "
- الرجل : ألو
صوت : رئيس الولايات المتحدة على الهاتف الأزرق
" ينهض الرجل. يرفع السماعة المحددة ويبقى واقفاً "
- الرجل : اهترامي سيدي الرئيس |
صوت الرئيس : أريد معرفة ما يجري في ذلك الحي من الشرق الأوسط وعلى وجه
المرعة
- الرجل : تقصدون زيارة معلون الدلاي لاما إلى
ص الرئيس : " بل ما يشاع عن الرجل صاحب الموقف المتشدد لا أريد
الاكتفاء بطوليات بلاده المتعولة
- الرجل : ليس لدي مطولت سيدي.

- ص الرديم : الأمة تنعم بعتقك وعقالت وروجتك وكلايتها وحلاقتها لتعرف كل شيء
الرجل : جاسر سيدي اجل
- ص الرديم : " صوت سماعة الرديم وهي تنطق الهاتف. الرجل يطلب رقماً ولمجرد
ذلك تضاء اللمبة التي تمثل روميا الاتحادية. حيث نرى هناك العميل
الامريكي"
العميل : أسمعك سيدي
- الرجل : ما الذي جمعه عن الرجل الجديد صاحب الموقف في الشرق الأوسط ؟
العميل : لم أسمع به
- ص الرديم : " الرجل يلقى هاتفه، ويجري اتصالاً اخر. نعيم علي موقع روسيا. تضاء
اللمبة التي تمثل قبرص. يخرج العميل الامريكي في قبرص راكضاً إلى
المصرح وهو
يتحدث "
- العميل : نيب مصيبة اسلامي بحث جسر في دافو جنوبي الصين ثمه صاحب موقف
متطرف في الشرق الأوسط كما تقول المجازات الإطفاية
هذا ما لدي سيدي.
- الرجل : بهنور بهذا الأخير في واشنطن لا يربون أصحاب مواقف ثورية في
المنطقة
- ص الرديم : مع ان الفساد هناك لا يتيح لأحد ان يرى أبعد من ظله عند الطهيرة
الرجل : الرديم والحرارة هنا ظهري من ريادة الفساد في تلك المناطق أيضاً
العميل : أنفقا عدة مليارات لدعم الفساد في بلد واحد والآن
- الرجل : بريدوب صدادا بحث الخط الأحمر تذكر ان شاه إيران لم يمسكه إلا رجل
ولقد آمن به شعب مظلوم.
- العميل : أجل الرمنبور يلحون أنفسهم كلما شرعت الشمس لأجل هذا
" الرجل يلقى هاتفه. نطقاً اللمبات كافة، ويضاء المصريح "

م

- ص الرديم : " يتقدم العنصر من يمين المسرح مرتدياً ملابس رثة إلى درجة غير
مقبولة. يتقدم ممسكاً أخفاه تحت ملابسه. يضعه في حالة الجاهزية، ثم
بعيد أخفاه. يلتفت إلى الخلف قللاً."
العنصر : يحب روجته، وانا من يموت في مواجهه نوري مونور " ربما لي اعود
بذلك المستف لزوجتي.
- ص الرديم : " يلف شارل لأذهن. موسيقى تدعم جو الحلم. يدخل إلى المسرح رجل
مقطع لا نرى سوى عتيه، كما يتخيله العنصر يتقدم من العنصر ويصفعه

- ص الموقف : أين كل معظم الناس غطوا ذلك يوماً ما أنا أيضاً ..
" منزل العنصر ممسكاً بمسألة "
العنصر : قلت لها ذلك معظم العظماء بلوا في هرثهم قبل أن يصيروا عظماء
ص الموقف : أين المشكلة إذا ؟
العنصر : ما عدا هذا الصباح بهض الصبحير ولم تكن ثوبه مبللة، ولا هراشه أبيض
أخبرها كم أنا متفائل هذا الصباح أه يا سيدي العظيمة لا يحتاج إلى ملابس
جديدة - كما
ص الموقف : انهم فيها العنصر " ينهض العنصر وقللاً " سترهم راسك عالياً الأبدال
والصومر والشعرون - لا بواحتي - هم فقط من يحتون قلمهم
سأجعلك تنضم إلى جماعة عذري وحش شريفاً عزيزاً
العنصر : أوه اعترني يا سيدي بما مع صاحب الموهب وجهاً لوجه !! لتشهد لسمه
أنه يوم مختلف عندما لم يزل ولدي هذا الصباح، أسمع أن امراً عظيماً
ميجئت مسبقه..
ص الموقف : قريباً سنكون واحداً منهم، وتنفق معهم على مكاني وجودك، لا يجوز أن
يعمل أثنى في مكان واحد
العنصر : متى يا سيدي ؟
ص الموقف : نحن نلغي جميعاً في نهاية كل شهر نقدم لهم الشاي طمناً يجب أن نلغي
أنت تعرف.... تحديداً في الثاني من كل شهر
العنصر : أجل أجل الاجتماع المقدس. لم لا ؟ نجتمع. وما المشكلة ؟
ص الموقف : ثمة مكان لرجل جديد أيضاً تطلع على بعض الشروط
العنصر : موافق بالإجماع يا سيدي لراك قريباً أسمعهم وأتأكد
" بغادران من جهتين مختلفتين. أشارات لاسلكية برافقها وميض التلميح
هنا وهناك. ظلام مع موسيقى حزينة، بلونها صراخ وشتائم. بكاء واهتات "

م ٧

" بضاء المسرح بالتكرير حيث يجلس الضابط خلف طاولته وسط
المسرح، يتصفح ملفاً بهدوء وإيمانه صاحب الموقف في حالة يرش لها
من الكلمات وبعض الدماء في أكثر من مكان. الضابط يرفع رأسه بهدوء

- الضابط : أنت صاحب الموقف الجديد إذا ؟
ص الموقف : أنا
الضابط : يبدو أنك ستتناول مع التحقيق هذا جيد هل تطلب محاسباً ؟

- ص الموقف : لا
- الضابط : " الضابط يعاود التفتيش في الملف "
- الضابط : ترخص المعلن في امر موقفك، أو التحلي عنه، ويترك الناس سرا وعلايته، لتشكل بهم حلولا سريعة
- ص الموقف : علايته فقط
- الضابط : نجحت في كشف الكذب تجمع مرات من عشرة
- ص الموقف : المصوص وحدهم يكتبون. لم أقل ما يصطري للكتب
- الضابط : " الضابط يضبط احد الارزاق ويخل العنصر. ينظر اليه صاحب الموقف مشغفا متوهما انه هذا بسببه

م ٨

- ص الموقف : مسكين " " للعنصر " لا حرف " إلى الضابط " لا علاقة له بشيء. التفتته الباردة وحسنه دون طلب منه ابدأ لم نخرجوا عنه، طر انحت ابدأ
- الضابط : إنه هذا للتساهل فقط. وقد سهل لنا مهمة اعتلاك اجتماعات دون برخص.
- ص الموقف : المسؤول " " للعنصر " ذلك الصعير لم يكن يبول في ورائه ابدأ على من ؟ على ابن حالك ؟ على فقير منك " يا لك من جفوس فائل "
- الضابط : " إلى الضابط " ماذا تريرون مني ؟ ليس لأحد عدي شيء، ولو اتفلي على موكفي.
- الضابط : نحن لسنا صديق بريدك لي تكون إيجابيا في التحقير لم نكن نرغب في استصام ما استصامنا لكنها الإجراءات لا بد أنك توقفت ذلك
- ص الموقف : لم أعرف بسبب ما جرى
- الضابط : بريد معرفة كل شيء عن ذلك الموقف هل هذا كثير ؟
- ص الموقف : أنا لا احمي نبيأ، ولكني لا أسلم على موكفي ولا أسلم عليه تصد لمي
- الضابط : " يتحرك الضابط والعنصر خلف صاحب الموقف ويغيبن عبر مسار المصرح "

م ٩

" تعتبر. أصوات مترففة وإشارات لاسلكية "

- إنه بحث الرزبه
- سحاج إلى طائره لا يكتمها الرادار
- لا داعي للطائرة إنه صمم مدى يدقية لحد علاننا

١٠ م

" بقعة ضوئية على صاحب الموقف وإلى جانيبه الضابط والعنصر يقفون في خلفية المسرح أمام باب خشبي قديم من مصراعين يدفعهما صاحب الموقف فيتباعدان مصدرين صريحا قويا. الضابط يهبط مسدسه وكذلك العنصر ينظر إلى الداخل بحذر. انه مخزن قديم وواسع، فيه الكثير من عوشت الباعة الجوالين وعدد الدهانين وصناديق الليويا...."

ما علاقة موقف بهذا المكان العريب ؟

الضابط :

هذا هو موقعي. باقي الباعة الجوالين ويومعون عددهم آخر النهار مغابيل اجر بسيط، ثم يلغى شهر يا ليمسوا ما عليهم ترويضوا شراة ؟ أنا لا ابوجه كنت حرا ؟ الحكومة وضمتنا الصحراوي. أنت صاحب الموقف أنت صاحب الموقف ؟ اجل انا، وأن ابوجه وأن انطى عنه إنه موقعي

ص الموقف :

هذا ما تتمسك به ؟

الضابط :

ألمت حرا في ملكي ؟

ص الموقف :

" الضابط يصغعه بقوة "

الضابط :

عليك الله حبيب املي تمنيت لو انه من نوع امر موقف اجر موقف يقول ان العز والظلم لا يمولان بين العز وانعاد موقف شجاع لهذا صرنا كما لم نضرب حمار ؟

ص الموقف :

بني انت لا تعرف شيئا، او لا تعرف كل شيء ان بسلك أحد بعد الا " بفانر صاحب الموقف غير مخزنه. تختفي البقعة الضوئية. ترتفع كاميرات المراقبة المدلاة من السقف. مرافقة مع ضحكات مستيرية "

الضابط :

١١ م

" بضاء موقع أمريكا حيث يجلس رجل الاستخبارات خلف طاولة متحدنا على الهاتف "

الرجل :

احترامي سيدي الرئيس. القضية مجرد لبس سيدي

صوت الرئيس :

مع ذلك لا نسمعوا بهابه الاذهب هبط سبنا اليوم ان يحمض العالم عيبه امنا اليوم آخر

الرجل :

سبحسي انفسهم، وعند العرب التي يقفون فيها روجاتهم سيدي

ص الرئيس :

انك مبدأ والملم حلعا

الرجل :

اجل سيدي الرب في الأعلى هو بعيدا جدا، وهذا على الارض السلام "صوت سماعة الرئيس تنقل الهاتف. الرجل يضع السماعة. يفانر المصريح. تصاء اللمبات بالكامل. موسيقى حزينه ترقب إلى اللوائح "

م ١٢

(الضابط يجلس على كرسي وقد علت الكلمات وجهه ينظر إلى ساعة يده بين الحين والآخر. يدخل محقق - الضمير سابقا - يلق الضابط)

نفصل بالجلوس أو سمحت

المحقق :

(يجلس الضابط بينما يأخذ المحقق مكانه خلف طاولته متدفقا في ملف معه. يرفع رأسه بهدوء وينظر إلى الضابط)

أنت تعرف بإطلاقك لقب صاحب موقف على نفسك

المحقق :

ألا تحرص البلد لتهمة الإرهاب ؟

المحقق :

لم يد له المصطلح وقع كثير أما ان توصف بالإرهابي او حرس
لرؤسك ووجودك

الضابط :

أخشى أنه ليس الزمن المناسب لما اخترت أن تكونه

المحقق :

نحن من يملئ كل زمن شكله

الضابط :

أسمي إليك هي التحقيق. أليس كذلك ؟

المحقق :

لم يكونوا - غير في استخدام ما استخدموه لكنها الإجراءات

الضابط :

خشيت أن تعقب أمني

المحقق :

و هل فعلت ؟

الضابط :

أخيرا إذا تشرت عدوك ضط

المحقق :

(ينهض المحقق ماداً يده ليصافح الضابط الذي ينهض بدوره)

منار

يوم غرض الجنود البريطانيون بضربون أطفالاً عراقيين

السيدة العانس مسرحية من فصل واحد

إبراهيم حساوي

مقدمة.

يعرض ابن تكرر هذه المسرحية مكتوبة من عدد كبير من الفصول، وهذا النص يمثل الفصل الأخير لتلك الفصول، وذلك لأنها لا تترك من حياتنا شيئا سوى الفصل الأخير، فحياتنا التي نحياها هي فصل أخير لفصول ما قبل الولادة

الإهداء.

إلى الذي يحول وجهه فوس فر - وهو حلف عربي للقسمه ذات العجالات الثلاث
إلى الذي يتعامل مع الضمير بدم وإحلاص
إلى عامل النظافة (م أ)

الشخصيات.

سيد متجر الأهدية ابن القبر
الأملة العوراء ابن القمل
السيدة العانس

متجر أهدية، يجدران مشقة، رمانية اللون، وباب رئيسي، فوق الباب الرئيسي نافذة صغيرة بزجاج مكسور، وعلى اليمين باب غرفة صغيرة خاصة بسيد المتجر. وعلى اليسار باب قبو خاص بابن القبو وفي الوسط وعلى امتداد جدار الباب الرئيسي توجد رفوف عليها أهدية مختلفة الأنواع يقف عليها اللون الأسود. أمام غرفة سيد المتجر الخاصة توجد طاولة خشبية تصدر صريرا إذا ما تعرضت لحركة م، وعلى الطاولة سجل كبير ولقها كرسي خشبي يربع أرجل إحدى هذه الأرجل مكسورة، تسبب عدم اتزان الكرسي.

(يدخل رجل في الخامسة والخمسين من العمر، ممثلي الجسد متوسط الطول، يميل للصلع، له عينان عسليتان كبيرتان، تظهر على وجهه بعض التجاعيد، يعتي الأما في الظهر، يرتدي معلقا بنيا وينظالا أسود، وقميصا

ابيض واسما ومخططا باليرتقلي، ينقل حذاء ابيض غريب الشكل قليلا،
يحمل مظلة صفراء .

سيد المتجر:

(يتعثر) أكاد أقسم في هذا العالم قد أوشك على النهاية سيول، فيصاف،
وعو، بروو، كل شيء يشير إلى ذلك غدا لهذه المدينة الحرقاء، انها مدينة
مشؤومة حقا كل شيء فيها يبتع على النعشه، كلاب جاتعه، حفايش
هرمة، جردن عبيد، فطط غريبة، أطفال مشوهون، رجال شبه موتى، نساء
قبحات الشكل، غدا لذلك

(يخلع مظهره، يضعه على الكرسي، يعلق المظلة، يضعه على الطاولة)
نساء قبيحات! إلا أنهن ممتازات حقا (يتنصم بهبوط)

الأرملة العرواء ! الأرملة العرواء ! أصبح أنها عرواء، إلا أنها في
العرش غطت في حوبه حوته تريد ان يبتلع ماء البحر بمصره وملحه
(فجأة) كلاك ربما أيها الجر- المشوه، يأله من خادم ينير النفاق في في
(يهبط) ما له (ينظر إلى أرضية المتجر) مزال المنجر وسحا مثل وجهه
(يتنصم بصاحبه الاخوية فيلاحظ التغيير فوقه)

بالكلية ! وبالإجمال كم يستحق الحر من ويستحق العقاب
(ينجحه نحو باب القبو، يفتح باب القبو، ينظر إلى الأسفل)

(يقضب) هيه، أنت، انها للحكم الكسول، انها اللعيب يا بن اليبو، هيا اصعد
إلى هنا حالا نيا لك ولهدا اليبو المظلم وغدا لمطك المعجور، هب اصعد حالا
(يصعد ابن القبو من باب قبوه، وهو شعب في الثقلنة والثلاثين من العمر
قصير القامة نحيل الجسم له عينان عسيتان وصغيرتان، وأنف صغير،
توجد بقع كبيرة على رأسه بلا شعر (ثقلية) يرتدي قميصا مشففا وضيقا
وبزيرين مخففين واحد في وسط القميص والآخر عند الرقبة، وبندلا أسود
وضيقا وقصيرا، حافلي القدمين).

ابن القبو:

(يهدهده) رجو المخرده يا سيدي لم استطع النوم حتى ساعه متأخرة من
الليل

سيد المتجر:

(مقلدا باستهزاء) ساعة متأخرة من الليل.

ابن القبو:

(يهدهده) أجل يا سيدي

سيد المتجر:

خادم مشوه مثلك مع فط هرم في قو حجير، كيف له أن يسهر لساعة
متأخرة؟

ابن القبو:

(يعزّن) لقط يا سيدي

سيد المتجر:

(بمسرة) ما به

ابن القبو:

(يعزّن) انه لا يمويه يا سيدي، منذ سنة عشر يوما ونصف اليوم وهو على
هذه الحالة لا يمويه

(سيد المتجر لا يكثر لحديث ابن القبو، وينشغل بالنظر إلى راولف

الأخنية.

في بداية الأمر يا سيدي اعتقدت انه يظهر بالصور، وهما بعد ظنبت انه يلعب معي لعبة الصب، ولكن المواء لا علاقة له بالصمت يا سيدي، لقد حول لي انه حرك رجله اليسرى، وكيف لا بحركتها وهو لم يجاور التمسح بعد، لا لا لم يحيل لي بل أنا شبه منك انه حرك رجله اليسرى، منذ فرجة أيلم وببما كنت متسرعاً في اليوم سمعت صوت مواء فعرفت انه يتسجل هزم نوسي وبلدنا حاجته من المواء، وبهذا يجعلني اعيش بدوامة، هكذا اعتقدت (بحزن شديد) لكسي هبما بعد تطاهرت باليوم أكثر من مرة فتكثرت من انه لا يموة (يفكر) ربما شعر باقي لعب تماماً لم يموة لكنه لكنه لكنه حرك رجله اليسرى مع حركتها ومدة ايام

سيد المتجر:

(يقطعه بفضب) نيا لك ولطفك اليوم، لماذا لم تعد تهتم بواجباتك ايها الحاحم الرديء، هيا نعال وقف هيا (وقف ابن القيو امام الأخنية مطرق الراس) نعم اني سطررتك قد اكر هذا الإهمال وسلحرتك من وجهه غداء هذا اليوم، وسلحرتك من روية ابن الفصل هذا اليوم، بل هذا الأسبوع وساجعل سيده العاقس نظره هو أيضاً، انك وجهك بخذاء واحد هيا قم بالزوال الاخنية من على رءوها وامسحها جيداً هل ان يتنا قدم الرينق، ثم نيا ليراق هذه المدينة انهم معوهون واتشاء موني (يقوم ابن القيو بانزال الاخنية من على رءوها وامسحها بحركة بطيئة، بينما يقوم سيد المتجر بالجلوس على كرسيه خلف طاولته)

هيا اسرع، عليك ان تنهي قبل مجيء الأزمله للعوراء هيا اسرع أكثر (يسرع ابن القيو بمسح الاخنية)

(محدثاً نفسه) اللط لا يموة! منذ ستة عشر يوماً ونصف اليوم واللط لا يموة!

ابن القيو:

(محدثاً نفسه) لا نك انها متقي، بقي لديها ولدان مار الا حايبي العدمين.

سيد المتجر:

(بهذه) ولد واحد يا سيدي

ابن القيو:

(بهذه) ماذا ؟

سيد المتجر:

ولد واحد بلا خذاء

ابن القيو:

(وقف مستغرباً، يدور حول ابن القيو) كيف هذا ؟

سيد المتجر:

(يشير باصبعه) واحد، اثني، ثلاثة، أربعة، خمسة، ستة، سبعة، ثمانية، تسعة نعم تسعة أولاد هل تذكر العاصفة الثلجية؟

لم اشعر بها، كنت اما والقط مسرعاً في اليوم، كل النصف بدلاً القيو

ابن القيو:

سدة فترة اعطينها خمسة اواج، بقي لديها اربعة اولاد بلا اخنية

سيد المتجر:

(بعد الاصابع الأربعة من يده اليمنى) واحد اثني ثلاثة أربعة وبعد تلك جاءت واعطينها زوجين من الاخنية، وهكذا يكون (يزل اثني من اصابعه) يكون قد بقي اثني من اولادها بلا اخنية وليس واحد ايها العبي

- ابن القتيوب: (يهنؤ) واحد منهم كسبح يا سيدي. كسبح لا يحتاج إلى لحناء (صوت رعد شديد، صمت)
- سيد المتجر: (بمستغرب) ومن قال لك ذلك؟
- ابن القتيوب: هي قالت لك ذلك حين كنّا معا في الغرفة، صوتها كال عاليا نملل من ثقب باب غرفتك هذه إلى صمت القبر وظلمته
- سيد المتجر: وهل سمعت كل شيء؟
- ابن القتيوب: لا يا سيدي، كنت مستغرقا بالنوم
- سيد المتجر: (بغضب) وكيف سمعت اني؟
- ابن القتيوب: فطمت يا سيدي، ابطمني حين كنت تقول لك ان احد اولادها كسبح، كنت تقولها بفرح وشوة، لبعض الكلمات مغفّر يشبه مغفّر بغار الخشب مغفّر يستطيع أن
- سيد المتجر: (بقاطعه) كفى كفى هيا امسح الأحنبة جينا واحتر حذاء لابننا، ليكن حذاء جينا ابنا بسحق ذلك (يعود سيد المتجر للجلبوس على كرميه خلف طاولته، ينفق المسجل، ينقض من كرميه، يحد الأحنبة، يعود إلى المسجل، يقوم باعادة عد الأحنبة، يرمي ابن القتيوب بنظرات ثقيلة وهو يهر رأسه)
- ابن القتيوب: ما بك يا سيدي؟
- سيد المتجر: هناك فرقة حذاء بسقيه معروضة، كمفانك ابنا الممنوع، انك تطيرني دهشة، ماذا تفعل بفرقة حذاء بسقية في دهاليز قبر عظم كظلمة ماصيك؟
- لا اعرف ما السر الذي يمنعي من طردك من هذا المكان، ولكن سافطرك ذات يوم
- (ابن القتيوب صامت، مطرق الرأس، لا يهرك ساكنا)
- هيا اترل إلى جيمييك وأمسح فرقة الحذاء إلى هنا
- (ينزل ابن القتيوب إلى القبر بخطوات متتالية)
- فرقة حذاء بسقيه! طرد! قبر عظم نضم إلى هناك شيئا ما بـور في دهاليز هذا القبر المظلم
- (يمسك رأسه بكفّتي يديه وكأنه يتكلم)
- اي فلا- حجر قد احتر رأسي وراح يزرع فيه مزرع الطفل الحاد ونيه بوصلة شمطاء حثت ثمانين الليل على الرحف نحو أورنتي
- (يشبه نحو باب القتيوب)
- وأي شيء يعلل ابن القتيوب بفرقة حذاء بسقية؟ (يحد رأسه نحو باب القتيوب)
- هيا اسرع انت وفرقة الحذاء إلى هناك هل تسمعي؟ إني لا أرى شيئا، احاف ان يكون رأسي هو ايضا لا يبصر شيئا في ظلمة هذا القبر
- (يعود إلى مكانه)

- كلما نظرت إلى ظلمة هذا القبر اشعر كفتي تنظر إلى عين الأرملة العراء
(يمسح ابن القيو وهو يحمل فردة الحذاء براحتيه، يمسك سيد المتجر
فردة الحذاء يتأملها يرمى ابن القيو بنظرة حادة، ينظر في داخلها، يرمى
ابن القيو بنظرة غريبة يضع أصبعه بدخل الحذاء، يخرج أصبعه، يشم
أصبعه، يحركه مقلبة يصفع ابن القيو بالحذاء على وجهه يغطي ابن
القيو رأسه بكفأ يديه تلتصقاً للضربات)
- ابن القيو: (يحرق) أرجوك يا سيدي - ع الحذاء ومن فيه، دع الحذاء واصبرني بأي
شيء تريد فقط دع الحذاء أرجوك، سمعوت الجبن دعه يرى ظلام القبر
سيد المتجر: سأؤجيك صرباً كما توجهني ألقاً وحيرة
- ابن القيو: (يعزّن) كفى لقد تحطم كل شيء، كفى يا سيدي، لقد مات
سيد المتجر: (وهو يلهث) حسناً في المرة القادمة سأحطم لك هذا الرأس، وسأمرق الحذاء
على جنتك
- ابن القيو: حطم رأسي، مرق الحذاء على جذبي، ولكن دع محاولاتي وشأنها
سيد المتجر: (بمفرقة) محاولاتي وشأنها! ها أعزب عن وجهي لا أريد رؤيتك،
محرور أنت من وجهه الغشاء (بهدة) بل محروم من الطعام حتى، حتى
(يفكر) حتى يموت فمك الهرم
- ابن القيو: إنه لا يموت يا سيدي، منذ سنة عشر يوماً وأكثر من نصف اليوم وهو لا
يموت لكنه حرك رجله اليسرى
- سيد المتجر: إذا كان يجب عليّ أحد في يموت هو أنت، ظم لا يموت بدلاً عنه! ها انزل
إلى قبرك ومزاً كما تشاء
- ابن القيو: (يمسك ابن القيو فردة الحذاء، ينظر في داخلها، يضعها على أحد الرفوف
ثم ينزل إلى القيو، صوت رعد شديد)
- سيد المتجر: ألمسه عليك يا بن الحادية وعلى قبرك وفمك، ألمسه على الجميع
(تدخل الأرملة العراء وهي امرأة في الخامسة والأربعين، متوسطة
الطول، نحيفة الجسد، لها عين عوراء، وعين سليمة خضراء اللون،
وجه حنطي متعب، وشعر بني مبعثر يخطه بعض الشيب، ترتدي ثوباً
أسود)
- الأرملة العراء: كيف حال سيدي؟ وكيف حال منجرك؟ وكيف حال أختيتك الناحية بالحيّة
أنا متأكدة أنها تحير، منجر جميل، وحائم حلس بها، صحيح أين هو؟ في
القبر المطلم مع فم الهرم كمن كنتك؟ وما أختار صديقه أين الفل؟ وما
أخيف سيديته الحامس؟
- سيد المتجر: مرقوا أحياء ويموتون بصحة جيدة
- الأرملة العراء: في الأختية التي أعطيتني إياها سيدي، قد بدأ الماء يتسرب إلى داخلها
:

- سيد المتجر: كنت أفتني لك أصل ما عدي، لا نسب لي في ذلك، لا يمكن للماء أن ينسرب إلى داخلها، إنها مبنية جداً أنها من الجلد الطبيعي.
- الأرملة العوراء: ولكن لماذا تنسرب الماء إلى داخلها بهذه السهولة (تفكر) ربما بسبب ركل الحجرة الصغيرة (يفرح) اني الأوسط يحب ركل الحجرة الصغيرة جداً قريباً، منذ يومين استطاع أن يركل مني حجر صغير، أما نحوه الأصغر منه هذا استطاع أن يمتشي لميلقة طويلة جداً وهو يركل الحجرة الصغيرة استطاع أن يفعل ذلك ويأخذ بجواره هكذا (تضع يديها في جيوبها وتذور حولهما وكأنها تركل حجرة صغيرة)
- سيد المتجر: كلهم يعطون ذلك؟
- الأرملة العوراء: ما عدا اثنين منهم
- سيد المتجر: أعرف لك واحد منهم كسيح والآخر بلا حذاء
- الأرملة العوراء: (تتوقف) وكيف عرفت ذلك؟ أنا لم أخبرك بذلك
- سيد المتجر: أنت ظنت لي ذلك بصوب عال، حتى أنه خلل من ثقب باب هذه العرفة إلى سميت القو وظلمته، قلت ذلك بشوة وفرح لبعض الكلمات منقو بشبه منقار نقر العشب
- الأرملة العوراء: لم أفل لك ذلك، ولكن ما تقوله صحيح، لندي وك كسيح ولا أحد يعلم بذلك، حتى نحوه الأصغر منه لا يعطون ذلك
- سيد المتجر: وكيف ذلك؟
- الأرملة العوراء: أقوم بإزال الطعام إليه مرة باليوم على صوة شمعة هو يكره الصوة كثيراً
- سيد المتجر: (يدهشة) وهل يعرض معه قط هوم مثل القط الذي يعرض مع ابن القو ؟
- وهل لاحظت وجود فردة حذاء بساقية حوله؟
- الأرملة العوراء: أما الآخر فهو بلا حذاء هو أيضاً يحب ركل الحجرة الصغيرة، منذ أيام ظلمه يسرق حذاء ثمنه وخرج لي لنجد وحسن عدد، كل يلهث من الفرح، أخبرني أنه استطاع أن يركل منه وواحداً وثلاثين حجراً صغيراً (يفرح) استطاع أن يفعل ذلك على الرغم من أن الحذاء كان كبيراً على قدميه
- سيد المتجر: (يهمس) الفرق بسيط بينهما، لو كنت مكانه لركلت قلب حجر، هكذا (يتحرك وكأنه يركل حجرة صغيرة)
- الأرملة العوراء: قلت لك إن الحذاء كبير على قدميه
- سيد المتجر: حسناً، سأخبرك له حذاء على مقاس قدميه، حذاء يستطيع أن يركل به أكثر من ألف حجر (يفتش عن حذاء متعشب)
- الأرملة العوراء: ما أخبرك السيدة العائس؟

- سيد المتجر : لم أعد أراها
الارملة العوراء : وحسبها ابن القتل ؟
سيد المتجر : كلما أتى إلى هنا ليطرده
الارملة العوراء : ولم يأتي ؟
سيد المتجر : (بمغربة) كي يرى صديقه ابن القبر
الارملة العوراء : (بمكر) سمعت أنه يأتي لعرض آخر
سيد المتجر : ماذا يهضون ؟ قلب لك لم أعد أرى سيده العانس، انها امرأة مجنونة، انها امرأة لم تعد تطلق (يتلقى الحذاء) فتطري إني حذاء متين
الارملة العوراء : (تفحص الحذاء دون اكتراث) لا بأس به، (تنظر الى فردة الحذاء التي كان قد وضعها ابن القبر على الرف) أوه ! انها حربة «بنف»، تبحث على الإحسان بالـ . . (تنظر في داخلها)
سيد المتجر : تبحث على الإحسان بهذا ؟
الارملة العوراء : لا أعرف بالمصيط، ولكن (تضعها في مكانها) قلت لي إن السيدة العانس لم تعد تطلق*
سيد المتجر : أكثر مما تتصورين
الارملة العوراء : (بمكر) أكثر من تلك للحكمة ؟
سيد المتجر : أي خادمة ؟
الارملة العوراء : تلك التي تركت لك أسفة في القبر قبل أن تهجرك
سيد المتجر : (بفضاضة) القبر، القبر، أي فلاح حقير قد اختار رأسي وراح يزرع فيه مزارع طفلان الحاد*
الارملة العوراء : وابه بوصلة نسطاء حنف ثعلبين الليل على الرحف هي أوردتك
سيد المتجر : لماذا نصرون على إشغالي يا امرأة ؟
الارملة العوراء : كي تطفك السيدة العانس
سيد المتجر : (بحدة) هي مشغولة الآن بلطفاء لتقبل
الارملة العوراء : الفيل!

- سيد المتجر:
- ذات مرة راحت نهدي بخليل يسكن في الطلمه، نقول انه كالشمال الحريري بطوبه كما نشاء، مرة تطوبه ملولاً ومرة تطوبه عرساً، ونقول في له صوتاً جميلاً
- الارملة العوراء:
- لم شئني لميني (تقترب منه، بينما يقوم هو بالابتعاد عنها)
انظر إليها جيداً، الحجة كسر داخلها، هنا اقرب وانظر في قلوبها
(يدوران حول بعضهما وهي تلهقه)
- سيد المتجر:
- كفى كفى (تمتدح فقهة الارملة العوراء مع صوت الرعد) كفى كفى ايها المحبوس (يدخل ابن القمل، وهو شيب في الثلاثين، يبدو اكبر من سنه، نحيل الجسم، متوسط القامة، له عينان بينيتان صغيرتان واسنان نحرة، وشعر كثيف مهمم وطويل الى كتفيه، وليس بنظراً بنياً واسعاً، وقميصاً متمحاً اسود اللون قدماء منطختان بالطين . يضع يداً على بطنه الواسع كي لا يسقط ولابد الاخرى يحك بها شعره)
- ابن القمل:
- (وهو يلتهب) سيدي سيدي
- سيد المتجر:
- ما بك ايها النكره، هنا اقرب وقُل ماذا تريد، بل قل ماذا تريد وانك في مكانك لا تغرب ولا نك راسك كي لا يسقط القمل من راسك انك على ارض مسجري
- ابن القمل:
- (ثابت لا يتحرك) سيدتي رملتي اليك وفلت لي ان اقول لك ما قلته لي
- الارملة العوراء:
- وماذا قال لك سيدك المقبر، هل وحب عرباً لها ام ماذا؟
- ابن القمل:
- قلت لي (يفكر) قال لي ان اقول لك ما قلته لي (يصمت) قلت يه امر مبلى وممتع بما
- سيد المتجر:
- وما هو الامر المبلى والممتع معاً وهل هناك امر مبلى وممتع اكثر من القمل الذي يسكن راسك
- ابن القمل:
- نعم يا سيدي ربما هذا ما قلته لي سيدتي، وقال لي ايضاً اني نكرة، وصرحت في وجهي وامرني في اسرع لاحبرك ما قلته لي
- سيد المتجر:
- (بعصبية) ماذا قلت لك قبل ان تقول لك ذلك نكرة
- ابن القمل:
- (يفرح) نعم قلت لي كلاماً كثيراً لم احفظ منه إلا الشنقم و المسبلات، اني احفظها وبشكل جيد، احفظها عيماً . وقلت لي ايضاً (يفكر) قلت لي اني ورن رائد على ظهر الأرض
- الارملة العوراء:
- والأرض سعيه في بحر سلاطه سعيه مشرق ما لم يتم التعريف من حولتها
- ابن القمل:
- انا لست تعيلاً، انطوي يا سيدتي اضربني بلا ورن، وإن قرم الأمر لتتعرف حمولة السعيه ساعلي سلاطتي وانك عارياً كي لا تعرف السعيه، لا تريد ان تكون سبب غرق السعيه، لا تريد لاحد ان يموت، لا تريد ان

- تموت سيدتي في أحضان كثير أواحيك أنت يا سيدتي واب يا سيدي، أحب كل شيء، وأحب صديقي ابن القوم، أحبه كثيراً، وأحب ذلك الولد الذي لمحه منذ أيام وهو يركل الحجرة الصغيرة، كل جعل لك ويداه بجيوبه (يفرح) به ولدي، استطاع أن يركل حبة واحدة وثلاثين حجراً صغيراً ويبداه أحبه (هكذا نكله)
- سيد المتجر: (بصفوية) وماذا أحب أليس؟
- ابن القمل: وأحب أن أذكر ما قالته لي سيدتي كي أقوله لك، قلت إنه أمر ممل وممتع معاً
- سيد المتجر: بدأ لك، هذا غروب عن وجهي إنها ألورس فرانز
- ابن القمل: أرجوك يا مودي لربد أن ألقى لنحيه على صديقي ابن القوم، اشغف إليه كثيراً
- سيد المتجر: (يخرج من جيبه قلعة صغيرة الحجم) اسطر يا سيدي اشبهتها له، يقال إنها طيبة المذاق (يلفها سيد المتجر منه ويبدأ بقضمها كلها) إنها طيبة المذاق أليس كذلك يا سيدي
- سيد المتجر: ليس كثيراً
- ابن القمل: أرجو للمجرة يا سيدي، كنت أتمنى أن تكون طيبة المذاق
- سيد المتجر: لا تصراخك مذاق لطيب، هذا تصرف
- ابن القمل: أريد أن أرى صديقي ابن القوم أريد، أريد (يفكر) لربد أن ألقيا من شدة الشوق إليه
- سيد المتجر: سأدعك تراه حين يموء قلبه للهرم
- ابن القمل: أرجو منك يا سيدي أن تقول له اني فريده في امر، امر (يفكر) امر كتيب ومسرر معاً (يفرح مسرراً)
- سيد المتجر: لو كان بملك حذاء علي معان فتميه لاستطاع أن يركل ألف حجر، بل ألفين، بل أكثر، ولأستطاع أن يركل رومنا ومذراتنا، (تهم بالخروج)
- سيد المتجر: إلى أين؟
- الأرملة العراء: سأسببك إلى البيت، لا تتأخر
- سيد المتجر: حصداً سأتيك حالاً
- سيد المتجر: (يرتدي معطفه ويحمل مظلته ويخرج من جيبه مفتاح باب المتجر، يخرج ويطلق باب المتجر من الخارج بالمفتاح، يخيم الصمت على المكان).
- (ظلام)

صالحون منزل السيدة العانس، معر يفضي إلى باب المنزل الرئيسي، باب غرفة نوم، بابان متقابلان يتوسطان الممر، على الجدارين مشبك عليه بعض الملايم الزاهية الألوان، لوحة زيتية قيس ١١٠×٧٥ نشابة تشع انحاء، امرأة متوسطة الحجم تعكس أضواء الشموع الموجودة يتوسط الصالون أريكة باهية اللون عليها وسائد صغرى، وعلى جانب الأريكة يوجد كرسي خشب عليه قميص نوم أزرق اللون، أمام الأريكة يوجد طاولة صغيرة عليها شعر مستعار (بروكه)، العتمة تغيم على المكان، رغم الشموع المشتعلة على شمعداناتها.

(تكفل السيدة العانس من غرفة النوم وهي تكئن لحناً يشبه العويل حيناً، والوعاء حيناً آخر. يدها غليون تبع كبير الحجم، ترتدي قميص نوم وردي اللون عليه خطوط بيضاء، مكتوب الكتفين، تضع غرطين جعريين، وتلبس عدداً من الأساور والخواتم الكبيرة وعقداً عليه الكثير من الخرز المتحد الأحجام والألوان. ممتلئة الجسد، متوسطة الطول، مقوسة الظهر، شعرها ناصع البياض، لها وجه عليه آثار حرق قديم، ولها أسنان كبيرة ومتركمة وناصعة، تنظر في المرأة وهي تكئن، ترمق اللوحة وهي تكئن، تحمل القميص الأزرق الموجود على الكرسي وتدخله إلى غرفة النوم وتخرج وهي لا تزال تكئن ذلك اللحن الرديء المثير للاستمزاز، تعتمد على الأريكة، تلاعب قدميها وتصفق بهما بعض الصفقات المنقطعة، تقوم بإطفاء الشموع ماعدا الشمعة الأخيرة، وبالشمعة الأخيرة تعود وتشتعل الشموع التي أطفأتها، تعود وتتماد على الأريكة).

السيدة العانس:

(وكانها تعي) بعدد الشموع المحترقة اسطر، تب لا فعل ذلك، أنت فسط تشتعل الشموع، وتحرق الوجوه (تضحك بهلابة) احرقني، شعبي، احرق نصف وجهي الآخر (تضحك بهلابة اشد) بعدد الشموع والمرابا بعدد الأساور والحطابا (يطرق باب المنزل طرفة ولعدة) بعد طرقات الباب (يطرق باب المنزل طرفة واحدة) احرقني، اشعلني (تقوم وتفتح الباب وتدخل هي وابن القمل)

ابن القمل:

(يحمل كوساً) ابن اسمه*

السيدة العانس:

(تتماد على الأريكة) وما وأبك أنت؟

ابن القمل:

في غرفة النوم كالعادة

السيدة العانس:

في أي مكلى تريد، حسناً في غرفة النوم كالعادة (يذهب)

ابن القمل:

(من الدلفل) السعة طلى يمين المرير لم طلى يساره؟

السيدة العانس:

(بصوت عال) في أي جهة لا مشكلة (بصوت منخفض) هي أي مكلى ما عدا الفو، ألقوا لي أنا وحدي، صبحي الصباح، بليلي الكسيح بحرر ههها أرفسما، وهصص حومي الأزرق بحرر له ساعه في الإسيوح (تكئن) القور والكسيح وقبصمي الأزرق ببسهما ير هص ساعه في الإسيوح

ابن القمل:

(من الداخل) أنتي أليك أم ابني أم ماذا؟*

- المسيدة العانس: افعل ما يجب في نقطة الحيلات، يا خيلتي الجميلة
ابن القمل: (من للخلخل) ماذا يعني
المسيدة العانس: (تضحك) تعالى إلى هنا وسأروي
ابن القمل: (يقف أمامها وهو يهك رأسه) أين أين؟
المسيدة العانس: (تتبرأ إلى الكرسي الذي على يمين الأريكة) هنا (بحدة) يا بني
ابن القمل: (يجلس مرتعفاً) أرجوك لا تعصني، الحصب يهدد عليك منحه الدندنة التي
تندبها صوتك جميل جداً
المسيدة العانس: ليس أجمل من صوت الكسح
ابن القمل: الكسح!!!!
المسيدة العانس: (تأخذ نفساً من القليون) نعم هو الكسح صوته جميل ومعاً أيضاً، لصوته
قدرة على أن يجعل كل المنزل تتساقط في القبر
ابن القمل: (يهك رأسه يكلها يديه) الكسح، الكسح، ده! ابن الأرملة العوراء
المسيدة العانس: (تتفحص غاضبة) نأ لك، كيف تجرأ على هكر اسمها في حصرتي إلا
تعلم أنني مع هذه المرأة (تقولها بلامح وجه غريب الشكل) وأكرها
تعود لوضعها التي كانت عليه وكان شيئاً لم يكن (لا بأس عليها من
الحموات هكذا دائماً يكرهن الجميلات اللواتي يبرهن أولاً هن
إسداجة) نعم هكذا هي الحموات دائماً (صمت، ورأسها للأعلى) هل
أحسبك إذا قلت أنني لا أهتم شيئاً
المسيدة العانس: (يفرح) عني الفكرة بملأ، جميل أنك لا تفهم أنها نعمة من السماء، والسماء
لا تعطى هذه النعمة لأي كمل، ليتني مثلك
ابن القمل: (مجاهلاً) نعم، إنها امرأة مبدية وفردة ولها عين أكثر رعباً من القمل الذي
برأسي
المسيدة العانس: من؟
ابن القمل: الأرملة العوراء
المسيدة العانس: (تفكر) ولما أيضاً لقد برزت مقتدياً مني، صحيح أنها مقتديات ظاهراً، إلا
أنها كفت بملأ على الفراع التي أنا هي، وأحر ما برزت مني هو (تصمت)،
لم ياف (تصمت) كله بسببها (يعرفه) له أحسنه مني، كل بقي بالبرص على
الزعر من ابنه لم يكن مثل أولئك الذين رحلوا! كتب شيء أذاك (تنظر إلى
اللوحه) كل النسل بطل في داخلي ويتعجر حمماً تذيب كل من حولي (تصمت)
(لقد سرقت أفقه ما بقي لدي ...
(بسرعة) من؟
(بسرعة دون أن تكري) صلبت المنجر (صمت) نأ لك هذا أغرب عن

- وجهي لا تريد روثك، هذا إلى حظيرتك
 يقف مرتيكا) سينسي
 ابن القمل: السيدة العانس -
 (تقلده) سينسي، أوه سينسي، (بلهجتها) هيا، والا حرمك الخروج طيله
 حياك وانت تعلم أنه ما من احد بوثك، عيب القمل الذي هي راسك، وانت
 تعلم انه مرص عسل وأنا ألوحيه من بوثك (بلهجة هادئة) خليني هيا
 اجلسي، وقولي لي لماذا لم يفت صلبك منجر الاحنيه
 ابن القمل: (يجلس وكان شها ثم يكت) طردي رول لي (يقلده وكافه يقضم ثقافة)
 لحورك ملاق أطيب من مذاق هذه الثقافة (يلسي) وحرمني من رؤية
 صنيهي ابن القمل
 السيدة العانس: ها هاء، بن طرد رمولي هو بمثابة طردي (يكيرياء) انا (محاوله إغفاء
 غضبها) ومادا كل يعمل*
 ابن القمل: كل يقسم للثقافة التي قال إنها ليست طيبة للمذاق
 السيدة العانس: قبل ذلك يا أبله ماذا كل يعمل؟
 ابن القمل: لم أكس موجودا
 السيدة العانس: أوه بعد صبري، وبعد ان قسم الثقافة اللعينة، ماذا كل يعمل؟
 ابن القمل: طردي
 السيدة العانس: أبله
 ابن القمل: أبله
 السيدة العانس: ابن القمل
 ابن القمل: ابن القمل
 السيدة العانس: (تأخذ نفسها من الظليون) من كل عتده؟
 ابن القمل: (يفكر) صنيهي ابن القمل، لم اراه، لقد كل في القمل، اه كم كنت مثلهما لرؤيته
 كفوا يتحدثون عن سعونة متفرق
 من هم؟
 ابن القمل: هو وبلع الأحمية الجوال
 السيدة العانس: والأرسله الموراه
 ابن القمل: نعم هي عيبها
 السيدة العانس: ادا هو ذلك، انه صراع قديم، إلى ابن تربي من تصل هذه المرأة اللعينة
 (تصمت ثم تبسم بأسفل تلمع) انها تجهل اني أثار منها ساعة في الأسبوع
 بون ان ندرعي، أوه كم أنا ملأغيه القمل ولجمال كل النساء كن يمش عيرة
 مني، هذه هي صبريه جمالي، كن ولا برلن يعمل هن بي، فقط لأنني امرأه
 جميلة (تقف امام المرأة) خط لأنني جميلة (تقترب من ابن القمل) انظر

أنت جميلة؟؟ هذا قل بكل حرية، لن انصعب منك

جدا جداً يا سيدتي، جميله جداً، وشعرك حلال من القمل احسبك على ذلك

ابن القمل:

السيدة العائس:

(تجلس وهي تضحك) لكن النساء راحته أكثر مما تتحمل الأمر له العوراء
هي لا تعرف ذلك، فليمنيا إلى الحجم، هي وصاحب المنجر (تنظر إلى ابن
القمل نظرات غريبة وهي تتمدد على الأريكة) نعال إلى هيا بي، يا ططي
الصغير ب ولدي، هيا بجاني على الأريكة (يجلس في منتصف الأريكة
بينما هي تكون معلقة خلفه راسها على الوسادة، ويدها تلعب بشعر ابن
القمل بيمين) أوه صغيري العزيز احتر ان تتركني هيا امك التي تحبك
(شعر ابن القمل يكون شعور) خاليا من الإحساس الذي يتناسب مع
الموقف وذلك بحكم العادة التي اعتادها من العائس (هيا قل جيب امك
واطلب رصاصا (يقبل جبينها) تحب ان بلو، بي هيا قد أصبحت شابا وصار
يجب ان تحبك (يقول) ابي ابي (يشجاعة) اني بروج (يفرح)
عم بروج، شعرك كثيرا، انه شط متلك (يفرح عارم) ولديه سعيه
ر نعله، سعيه بجعلني كثيرين (يكبرياء) روجي قطن سعيه، تيب كلك
السعيه التي بصحت عنها العوراء (يفرح عارم) سيكون سعيها حمدا لك

سصبح ثلاثة، أنا، وروجك (بشوة) وابن القمل

ابن القمل:

(يهودة) دم ثلاثة، أوه كنت أن نساء

السيدة العائس:

ولماد، لا ياتي روجك إلى هيا، كي لراء واقوم على خدمتكما

ابن القمل:

(ياضي) أنا الذي اذهب إليه، ساعة في الأسبوع هيا، هو لا يستطيع المجيء
ولا يستطيع المصود، هو يكره اللور، يحب الطلام وأنا كذلك بذات أحب
الطلام وبذات اكره طهر الأرض (يفرح معاجي) له صوت جميل، اليوم
كف نعه، لم نبحث هيا كل هني، يسي وهو جالس على كرسي
بجملتين، وكف أنا جفنه عند فميه وبذاه كلفنا سجاين شعري، انه بطل
حققي، أنا لا ابلغ استمتع كثيرا بأغنيته، اه كم كف راحة

أنا سعيد بذلك

ابن القمل:

وسمجب اطعلا لكن ليس هيا

السيدة العائس:

أبي*

ابن القمل:

في الأسفل

السيدة العائس:

أبي في الأسفل*

ابن القمل:

(تغير لهجته بشكل مفاجئ) وما نملك أنت ابنا العائمة القديمة، هيا اغريبي
عن وجهي، ونجلي لي هيا من اليهود (يلف ابن القمل) هيا (يمشي ابن
القمل) هيا (يلف) أوه، لا بلو بالروح ان يصعب فهو أروحه، نعال هيا
واجلس يا روجي العزيز (يجلس) روجي حديبي (تجلس منتصفه به، ينتابه
شعور بالفرح) يا صاحب النوى الزهيم، وكيف لا يكون فوق رها، وقد
اخترسي من بين كل نساء هذا الكوكب، اه كيف رجل قد وصحت السماء عليه

السيدة العائس:

علامة فارقة (بحث راصه) صحيح في الفصل مريض بشي الرعب، لكن لا مشكلة لدى (تقف وتكلم حوله) لو أنك احترق عيري لكاف حيلتك جديم بسبب الفصل الذي يرايك، إن النساء يقرن الرجل الذين يمكن للفصل رويهم، فاحذر أن تترك في يوم ما (تعود وتجلس بقرية) هيا روجي الزروق، تطلب الرضا من روجي المخرمه بوقت الاربع (تطيه يدها، يقلل يدها) روج مطيع وليف (تقف) استأفك حبيبي في الذهاب إلى المطبخ أريد أن اصنع لك حلقاً من القهوة

عوك سيدتي، أما سأقبل ذلك

ابن القمل:

لا، لا يلق هذا يروجي، ثوري الهنق صاحب الدوق فرجع

السيدة العائس:

لاريد أن أكون ثورا، للثور كبير وتقول أيضا، سبجتها تحرق

ابن القمل :

من *

السيد العائس:

السبعه

ابن القمل:

اه السبعه ا بعم متعرو، لكن ليهن في قاع البحر، متفرق في القير حيث الطلام (تذهب لصنع فنجان قهوة)

السيدة العائس:

(محملاً نفسه) القير العوا في هذا الميرل يوجد قير (يتحرك في المكان)

ابن القمل:

وليهن يوسعي أن مسلك انه شجاعه لنحوه، سيدتي مسعوب مني لو هفت ذلك، (حالما) اه لو استطيع الحول إليه، لأصحت مثل صديقي ابن العوا، لكن ليهن يوسعي أن أحلق هل باب القير، وهل تلك، ليهن يوسعي أن أحلق هل باب صديقي أنا جيل، فما جيل، فريد أن أحلق شيئا يكسر كل أقفال الأبواب الموصده لكل القمل الذي يراسي بمنعني عن التفكير، نعم للقمل بمنعني عن التفكير

السيدة العائس:

(تدخل حاملة فنجان قهوة) صنعت لك حلق قهوة يلق بدوق روجي الحرير

السيدة العائس:

(بارتباك) عوك سيدتي (يمد يده ليأخذ الفنجان ظناً أن الفنجان له، لكن السيدة العائس لا تكثرت ليد، وتجلس على الأريكة وتبدأ بارتشاف القهوة)

ابن القمل:

ابن وصلنا بالحديث؟ هيا تذكر، ابي أعيد ذاك روجي، هيا لا يضل

السيدة العائس:

(يحاول التذكر جاهداً) كتب تحدثني عن شيء له علاقة بخلق أهال الأبواب، وعن الشجاعه وعن (يتذكر) وعن شيء له علاقة بابن القير

ابن القمل:

بالصبط بلما، نعم هو لك يا روجي الحرير، بلما وأجل هيا بقرني (يجلس بقرنها) نعم كنت أريد أن أذكرك عن القير (بدلال) روجي العلي، بولي الوبع، تيك الأزع، أريد أن أطلعك على أمر، فلا يلق بي أن أكنم عن روجي امرا ما، ها قد أصبحت رجلاً، وصار يجب أن أحترك، أما حلقه منك ولكن الذي حدث قد حدث

السيدة العائس:

ابن القمل:

السيدة العانس:

(بهز رأسه مستغصراً) ما هو؟

لقد أحبيت عليك امرأة (يارتبك) ها أنا أستجمع قواي للحقرة، لكن دون جدوى، روجي هب لي نفسه فوره، ويسمي جزاء، (تهذا) لقد أحبيت عليك امرأة هي الحقيقة أنه لي نرس، ولم أحزك بذلك، اعلم ان الامر سيخصيك، ولكن ان تعصب حين علم انه صلحت صوت جميل اليوم كتب عنده، لم نتحدث، كلني يعني هبط كل يجلس علي نعينة بحجبتين، وكنت جالسة عند قدميه ويدا جعالي بشعري، لسمعت كثيرا باغنيته، أه كم كاتب رانعه

أنا مسجود بذك

ابن القمل:

وسأروجه

السيدة العانس:

(بفرح) جميل، متى ذلك؟

ابن القمل:

(بفرح) سيكون رانعا ذلك

السيدة العانس:

(بفرح) سيفرح المنزل بقومه

ابن القمل:

ليس هنا يا روجي العزير

السيدة العانس:

أين؟

ابن القمل:

في الأسفل

السيدة العانس:

أين في الأسفل؟

ابن القمل:

(تتغير لهجتها بشكل مفاجئ) وما حذك انت ابنتها الحائمة القلبية، هيا اغربي عن وجهي واحليني لي ككنا من الماء (يذهب لاحتضار كأس ماء) الأرملة العوراء أه كم أكرهك؟ سئمتني انك ما امك، يافه كاعتينه مسعوم، سبأ لهم جميعاً، هم لا يسهروا شيباً عن علم الجمال ولا يتركون ألوان الفراشب التي تتطير بدخلي صغوراً وبزولاً

ابن القمل:

(يخلع ويبدع كأس ماء) نفسلي سيدتي

السيدة العانس:

ومن قال لك اني عطشني

ابن القمل:

أنت طلبت مني ان احضر لك كأس ماء

السيدة العانس:

أنا لم اطلبها

ابن القمل:

عوك سيدتي

السيدة العانس:

أبله

ابن القمل:

أبله

السيدة العانس:

بلهاه

ابن القمل:

بلهاه

السيدة العانس:

هيا اثوريه

- ابن القمل: لست عطشان لقد شربت ست كؤوس هي الداخل
 السيدة العانس: ست؟
 ابن القمل: نعم ست
 السيدة العانس: (دهشة) وحك اسطعت فعل ذلك؟
 ابن القمل: (يمدها يزهر) أجل
 السيدة العانس: (بعده) وكيف لك في شرب الماء نور من تسكني، ألا تغش النساء الجميلات أسئلي؟ وتسكنين
 ابن القمل: (يارتبك) ليست ست كؤوس بالصعب منها ثلاث فقط
 السيدة العانس: ثلاث وأليس منذ أرا (تفكر) نوه جسا كل علك من شرب ست كؤوس يا ابنة، هيا اشرب ست كؤوس كما ادعيت، وعقوبه لكبك سيتضاعف العدد إلى اثني عشرة كاملا
 ابن القمل: اثنا عشرة كاملا؟
 السيدة العانس: على عد شهور السنة
 ابن القمل: لكن السنة طويلة، عورك سيدتي
 السيدة العانس: عني
 ابن القمل: عني
 السيدة العانس: ابنة
 ابن القمل: ابنة
 السيدة العانس: هيا والا طردتك، وبنت تعلم في الباس بتقروري منك، ومن مرصك المميت
 ابن القمل: (يضحك راسمة) نعم مرصني حظير ومع
 السيدة العانس: نعم هو لك مرص مع ومميت، وأنا الوحيدة التي رقي قلبها لك وأوتك فاحذر(حالمة) قلب رقيق يله جسد جميل يبعث على تساقط النجوم نجمة نجمة
 ابن القمل: حمسا (يشرب من الكاس التي بيده) صاحبة قلب رقيق (يشرب) نجمة، نجمة
 السيدة العانس: هيا اذهب واحصر كاملا اخرى واشربها امامي، وستشرب اثني عشرة كاملا
 ابن القمل: عورك سيدتي لا استطيع ذلك، ثم تذكرت انني جاع لم اكل بعد
 السيدة العانس: هذا اجمل هيا لعل ذلك تقدير ا لطم الجمال والجميلات
 ابن القمل: انت جميلة يا سيدتي، انضم لك فني لا اجامل
 السيدة العانس: من قال لك اني فرد رايها من حلامة وصوبه لا يجيد ان يفعل ما ارغب به

هيا اغرب عن وجهي، واقتل ما امرتك به

أمرك مولاتي الجميلة (يذهب)

ابن القمل:

السيدة العائس:

(يزهو) مولاتي الجميلة أوه! بنا بتدقّ الجمل و علم الجمال، لكن ما جنوي ذلك طالما أنه لا يجيد التمسول أمام أبواب الجمال، على عكس ابن الأرملة الموراء صحيح أنه كسوح، وأنه لا يدر علم الجمال، إلا أنه يجيد فعل ما نرغب به، ورغما عن نفسه، هي الظلام سهل على الإنسان أن ينكر ما فعل أوه! ما جمل الحطاي في الظلام هه إبن انت يا حليتي لقد عد صبري، ملكك مجالسه حواطري، نحالي وانطعمي حلوسي يسكن وجودك معي (يتخلل ابن القمل ويبدد كل من ماء بشرتها بصعوبة، وتكون السيدة العائس مغلدة على الأريكة مستمتعة بما يفعله ابن القمل ويفتر ما يجد صعوبة في شرب الماء تزداد هي متعة في ذلك، وهكذا إلى أن ينهي ابن القمل شرب النبي عشرة كسا من الماء)

ابن القمل:

(لا هنا) أينما عشرة كسا قسم بك جميلة، انت (يتلطم .. ولا يجد ما يعبر به) انت

السيدة العائس:

(يزهو) أوه! خادمتي المطيعة كفى، كفى هذا، إني ثمل ومثعبة ولا يليق هذا بالجميلات أشعر باقي بحاجة للنوم، خادمتي هيا اتبعيني إلى غرفة النوم، ودلكي لي ظهري وخنسي

ابن القمل:

(يذهب) أمر مولاتي، قسم إنك جميلة جداً

السيدة العائس:

لم تكن أعرف أن للماء سرّاً عظيماً بهذا الشكل، أعودي ما قلت

ابن القمل:

قلت لكسم ..

السيدة العائس:

إني جميلة

ابن القمل:

(يهمس) قسم إنك جميلة

السيدة العائس:

جداً

ابن القمل:

جداً

السيدة العائس:

هذا رائع (تتفكر) أوه! كنت لي امسي (وهي تترنح) سأغلق الباب بالمعاح

ابن القمل:

لماذا ذلك

السيدة العائس:

بعد قليل معروف (تذهب وتعلق الباب بالمفتاح) وكذلك سأغلق باب الممام (تفعل ذلك) أنت محروم من القبول (تضحك) للماء فعل كعمل الحبر، جعل الناس يظفون بالصفحة دون تكلف، أربك أن تنق محموراً لا تطول وقت ممكناً. ودع الماء يجري بحرية، وربما بعد قليل، نبدأ نتمول على باب غرقتي

ابن القمل:

(يتوسل) ولكن يا سيدتي ... هذا الأمر سيسبب لي

السيدة العائس:

(بحدة) كفى، كفى انتهى الأمر، هي الجميلات هكذا لا يرحم أحد، ولا

يمكن ان يكون الجمال جمالا، ما لم يكن له صحباؤه، هيا انيعيني يا حلياني،
ولا تنسي ان حصرى البروكة التي على الطاولة (تدخل لغرفة النوم،
بمعك ابن القمل البروكة بيديه، ويتأملها بشروذ)

الميدة العانس: (من الداخل) حلياني

ابن القمل: ابي احصر البروكة

الميدة العانس: هيا حلياني

ابن القمل: (يحك رأسه) في قدم (يدخل وراءها غرفة النوم)

(قلام)

(يصعد ابن القمل من قبوه الى المتجر)

ابن القمل: الان فقط اسمع صوت قصبت القدم من بعده، فقط احتاج الى كثير من
الطلام مع هذا السميت كي اشعر وكأنني مسطر راسي، العود له منه، سيقطب
الى عالم حقيقي (يحماس) فقط حناج الي بعض الوقت، وسيصبح القمل
مكتنا بالكتف الجنبه (يفك مضغض العنوين، يشتد الهراء بنفس عميق)
راحة جئت ظهر الارض تملأ المكان، كانتني الشخص الوحيد المتبقي على
ظهر هذه الارض (هجة يظهر ابن القمل من باب القبو)

ابن القمل: (لاهثا) الكسبح الكسبح

ابن القمل: ابي الأرملة للعوراء!

ابن القمل: نعم

ابن القمل: ما به ؟

ابن القمل: رايته في طريقي إليك، وقت معه قليلا، كل حزيناً

ابن القمل: أعلم ذلك

ابن القمل: (وهو يحك رأسه) انه بعيد الحد جيداً، البيت عليه النخبة أكثر من مرة ولم
يرد عليّ، كل بعد هبط كل عدة بشبه الأغبه العربيه، شيء مذهش،
استطاع ان يجعل من الأعداد اعنيه، لكنها اعنيه حربه، طل يعني الي ان
وصل الحد منه وواحد وثلاثين ثم نوهض فجاء (صمت) وحين يركنه لأتابع
طريقي المظلم اليك، را- بعيد الأغبه دانها ونفس أكثر حراً وأكثر سرعة
هكذا (يقفده) واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة (يجلس) خمسة، ستة، سبعة
ثمانية، تسعة (يجلس ابن القمل بقربه، ويتابع الحد معه) عشرة، أحد
عشر، اثنا عشر، ثلاثة عشر (يتوقفان، ينظر بعضهما إلى بعض، صمت،
يثابهان) أربعة عشر، خمسة عشر، ستة عشر

ابن القمل: كفي، لقد طويل جداً، نحتاج الي حذاء علي مفاصل قدمينا كي نصل
إليه

- ابن القفل: ولما لا أجيد الحد كثيرا، سيدي لم تطمعي الحد.
- ابن القفل: وإن تعلمك
- ابن القفل: ولكن ماذا كنت بعد؟ اعتقد انه كل واحد القفل الموجود برأسه، فله شعر طويل ونقى كتفه، ووه أنا حربي عليه، لهن بوسعه في بخلص من هذه الحد الكبير من القفل (بفرح) أنا متأكد أنه لا يوجد في رأسي سوى ثلاث قملات (بهمز) ولكن احضري لي تكون احدي هذه القملات بكرا، لا اريد لهذه القملات ان تتكفر هو رأسي (صمت) اعتقد انها قملات إناث، لو كل غير ذلك لتكفر من من طويل ولاصبح رأسي يصبح بالقفل
- ابن القفل: (باستغراب) ومن قال لك في رأسك ثلاث قملات، وانث بالتحديد؟
- ابن القفل: (بفرح) سيدي هي اكتب لي في رأسي ثلاث قملات، وعقمت رأسي
- ابن القفل: ثلاث قملات عقمت! وكيف علمت ذلك؟
- ابن القفل: سيدي تعرف كل شيء هي قالت لي ذلك، وطلب مني ان اظل دوما احك رأسي امام المرآة، وأنا منذ زمن طويل احك رأسي، كلهم يعرفون مني، وحدثا سيدي التي لا سر مني رعم القملات الثلاث الموجودة في رأسي، أنا لا استطيع لأبعد عنها رعم كل ما فعله بي من سوء، أشعر ان هناك شيئا ما يجعلني أسيرا لديها، لا اعرف ما المر في ذلك؟
- ابن القفل: المر في القفل
- ابن القفل: ماذا تفعل.
- ابن القفل: القفل في داخل رأسي، وليس على سطحه.
- ابن القفل: وكيف لي ان أخرجه
- ابن القفل: سأعلمك ذلك حين نزل معي إلى القبر، أعذك بلى القمل سيومه، وسيتملي القبر بكتابات جديدة
- ابن القفل: اما لا اهتم شيئا، كل الذي اعره انها كتب أغنية حربية (يقان، ومشيان، يجلس ابن القفل متكوما حول نفسه)
- ابن القفل: طوبا أولا ان نجد فرقة حذاء مصاوية لتكمل ما قد بدأنا
- ابن القفل: اذا سأصل رأسي جيدا، سأغسله ثلاث مرات، بعد القمل التي تسكن رأسي.
- ابن القفل: وسنستخدم قطعة من ملايمي، الأجنة تحتاج الى نغمة شديدة كي تنمو
- ابن القفل: بل سأغسله اكثر من ثلاث مرات، سأغسله بعد اربع نغمات الكسيح
- ابن القفل: مسحون وسحون الى ان يمتلأ القبر بالنعيم، بالأجنة، بالكتف الجديدة
- ابن القفل: سأحاول وأحاول إلى ان أتخلص من القفل
- ابن القفل: وإذا امتعصى الأمر، سنصاعب المحاولات

- ابن القمل: إذا استعصى الأمر سألوك شعري، بل سألوك عه من منيته، كما أنزع شعر
سألي سيني، أنا أجب هذا جيداً، هي تطلب مني أن أفعل لها ذلك، لدرجة
أنني أصبحت أجيد نزع الشعر بالطعري ويكون ملصقة في ليله الأيمن
انزعك (يفكر) لا أعرف الحذ بلصيق هذا الجهل الأعداء للكبير، ولكنه
عدد كبير، ربما كل بحجم أعداد أعليه الكسح
- ابن القمل: هناك حل منين جداً، طرفة الأول بموص هي راسك كمرساة والطرف
الأخر مربوط بمسك سبتك العانس
- ابن القمل: ولكنها الوحيدة التي لا تنزع مني
- ابن القمل: في القبول أن تجد أحداً ينع منك
- ابن القمل: أرجوك لم أذا احتمل، أشعر أنني بلا زهر، أشعر أنني ميت أرجوك
أفصص عليّ قصة مفرحة كي أخرج من هذا القعب المطبق (يفكر)، لا،
لا القصة مستغرب طويله سوف ترهني، فلما نعت من الإصعاء هي كل يوم
تتمدد تينسي وأجلت العرب وأجلتها لأنزع شعراً من ساقها، وبهذا أنا أفضل
لها ذلك، تبدأ سيني تعص عليّ قصة طويله كقنت تقول كلاماً مبهماً، لا أهم
منه شياً وكل عليّ من أصمي لها
- ابن القمل: (صمتت) نعت من الإصعاء لفصصها لدرجة أنني أتم وتعبني مفتوحاً،
نعت عسلات وجهي وأنا أعير عما نفسه بوجهي كي أثبت لها أنني أجيد
الإصعاء
- ابن القمل: وهل كانت تسمع بذلك؟
- ابن القمل: من؟
- ابن القمل: سبتك العانس
- ابن القمل: لا أجزو عليّ أن أسألك، ولكن كنت لاحظت علامات غريبة ترسم علي
وجهها حين أفعل لها ذلك، أرجوك أنا متعب (صمتت) حك لي بكّة
- ابن القمل: بكّة (يفكر) بكّة، بكّة، اسمع، لو أن شخصاً أن بركل حجوة ظهر الأرضي
بكاملاً (يتنسم ابن القمل) لكّة شكر انه كسح (يضحك ابن القمل ضحكة
مصطنعة، بينما يظهر الاستياء والامس على ابن القمل)
- ابن القمل: إنها بكّة حربية ذكرني بالحبل المصين والمزسة التي في راسي، حبلتي يشبه
حبل هذا الكسح
- ابن القمل: القمل والكساح سيبل
- ابن القمل: أرجوك احكي لي بكّة غيرها
- ابن القمل: ولماذا؟
- ابن القمل: أريد أن أصحك قليلاً
- ابن القمل: ولماذا تريد أن تصحك؟

- ابن القمل: لا أعرف (صمت، يمشين يهود)
- ابن القمل: راحة العاء دفت بردلا وسيدي قتل لي جنباً نكل عسوة
- ابن القمل: وميتني حطبت مني لي اطفار راسي بكتنا بيدي، وبمرعه جنوبية (بهك راسه بيديه وبمرعه جنوبية، وكلفه يرقص) فاني امانها وكنتي ارخص هكتا (يتوقف) اما لا اجيد الارخص طم بسق لي لي رخص، ككت تستمع بذلك، كك جنبها اشعر بالوار، ولكني اكون سعيدا لاسي اجعلها تصحك
- ابن القمل: لي تشعر بالدفور في القفو لينا
- ابن القمل: لنودع هذا المكان انا كنتك بدلت لستم راحة لقاه
- ابن القمل: هل ستعود إلى سيدتك العانس
- ابن القمل: لا لريد لي فتلص من القفل
- ابن القمل: (بهشة) ولكن لم تقل لي كيف دخلت إلى هنا
- ابن القمل: من القفو
- ابن القمل: أعرف، ولكن كيف؟
- ابن القمل: مند زمن طويل، فكر لـ سيدتي امرني إلا اهر بك الياك الحشبي الصغير قلت لي انه باب مشزوم، واذا فتحه سيجل عليك للعبه، ومند ذلك اليوم كل ذلك شيء ما بدعني لمعرفة ماذا يكمن خلف الباب، في هذا اليوم شعرت ان العمل بحدرك في راسي على غير عادته ودور ان انري بععب الباب بقوه في بداية الامر لم ار سوى الظلم، حتى اني اعرفت انه حائط اسود وراء الباب، صبت زحلي فذرك انه مزج يهبط نحو الاسفل، لم استطع انترجع فما حدث قد حدث اضلعت شمعة وبرت، لم اكن اتوقع ان يكون قوا، ولم اتوقع ان يكون كبيرا ومنشعبا بهذا الشكل، وبينما كنت اسير بصمت انبأ، لا أعرف من اين مصدره؟ وبقيت امير بهوم وحرف الي ان التفتت بالكسبح كل بضي اخفية حريفة
- ابن القمل: وهل تعرف الان طريق العودة
- ابن القمل: لا لريد لي اصود لريد لي أبقي معك
- ابن القمل: إذن لنودع ظير الأرض
- ابن القمل: سانشا لسيدتي
- ابن القمل: لفظ المهرم مفرح بك كثيرا، هو طيب القلب كثيرا؟
- ابن القمل: وهل هو قادر على المواء
- ابن القمل: ميموه، لا بد لي موه
- ابن القمل: نعم ميموه، ونحن ميموه معه
- ابن القمل: ميموه

ابن القمل:

ميموه.

معاً

ميموه ميموه (يتلألأ إلى القبر)

ابن القيو:

(يصرخ من داخل القيو) ميموه، ميموه، معاً، وداعاً أينما الأحذية

ابن القمل:

(يصرخ من داخل القيو) ميموه، ميموه، معاً، وداعاً أينما القمل

(يمرود قصمت ظيلاً، ثم يهجر صوت الرعد انفجراً هائلاً، تكسر بقايا

رجاح الباهة التي علو ياب للمجر، تصدر أصوات غريبة من القيو، يسمود

الصمت من جديد، تصاعد أصوات ابن القيو وابن القمل والكسيح وهم

يعبرون الأعداد التي كل يحنها الكسيح ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢

(صوت رعد شديد)

٦، ١٠، ٨، ٩، ١ (صوت رعد شديد)

١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١

(يخيم الصمت على أرجاء المكان)

(ظلام)



الذين رأوا..

شادي صوان

الشخصيات:

- محمد: الماغوط - الشيخ
- سوينان
- توما
- طيب
- حنان زوجة توما
- مناء
- خالد: شرطي
- محمود: الحارس
- محمود: السجين
- عامل زراعي (سستاني)

اللوحة الأولى

- المكان: مقبرة تمتد كحديقة محاطة ببعض الأشجار الوارفة وأكافيل الزهور الحمراء والصفرى والبيضاء تكلل هامات القبور المكسرة.
- الزمن: قبل غروب الشمس ببعض الوقت.
- ثمة رجل ممدد على ظهر أحد القبور، يدخل حارس المقبرة وهو رجل أشيب ذو هدام غير انيق المكان ويقوم بانتزاع الأكافيل عن ظهور القبور وجوانبها، يدخل ويخرج من المكان بسرعة، يصل إلى القبر الذي تمتد عليه الأرجل يحاول نزع الأكافيل ولكنه لا يستطيع، يحاول جاهداً لكنها تبدو ملتصقة بالقبر وكأنها جزء لا يتجزأ منه ثم لا يلبث أن يصيح بيلس:
- الحارس: ألعنه عليك وعلى من احصرك، سذكت تدبيل مكافك أوتها المافرة
- رجل: لا تلس الزهور أبها للحارس
- الحارس: (مصاب بالدهشة وهو ينظر متلفتاً حوله، ثم لا يلبث أن يرى الرجل على ظهر القبر)، من أنت ؟
- رجل: هذا أنا، لا تلس الزهور

- الحارس: ما علاقتك بها ثم كيف دخلت إلي هنا؟
رجل: أنا هنا منذ أبداً، وهذه الزهرة لي.
الحارس: ماذا؟ أعد ما قلته منذ أبداً وكيف لم أرك؟
رجل: لأخي كتب في الداخل.
الحارس: في الداخل؟ ماذا تعني؟
رجل: (يربب يده على سطح القبر) هنا في الداخل.
الحارس: ماذا؟ يبدو أنك مجنون أو مسكر، وفي كلتا الحالتين يفصل ابن تخرج من هنا قبل أن يأتوك بالقوة.
الرجل: إن كنت طبعاً
الحارس: ولماذا أبداً التائه؟
الرجل: لأنني اسكن هنا دائماً ولطيفي.
الحارس: حقاً، سيري أن (يمسك بقلبه) يحاول شدة بكل قوته لتتزوج عضلاته، ويكسر أصفاته ولكن عينا). انحنى من ابن لك هذه القوة؟
الرجل: إنها قوة الموت يا رجل، لا يوجد كائن على سطح البسيطة قادر على راحة إصبع واحد من أصابعه.
الحارس: يبدو أنك مدعو حقاً فالحكمة التي تنعوه بها لا يمكن لعقل أن يطلقها.
الرجل: يا لطيفتيك المنيعة أبداً الحارس أو تعتقد أنني مجنون؟
الحارس: أو مسكر، المهم أن تخرج من هنا والا سأمسك الشرطة.
الرجل: حسن، اهدأ يا رجل. دعنا نتفلسف بدهوه. هل معك سيجارة؟
الحارس: وتريد السجائر أيضاً؟ وفي هذا المكان؟ ما رايك بكتاب ويسكي أيضاً؟
الرجل: ليئك فاعطها أبداً الحارس. إن لاهيتك أجمل فسيده كتبها في حباتي.
الحارس: ها ها انت شاعر أليس كذلك؟
الرجل: نعم كتب شاعر أليس كذلك؟
الحارس: ما أعجبي كيف لم أفهم منذ البداية، مجنون وسكران وينطق بالحكمة ما أنتمكم أبداً البشرى، كل الكيفيات لها أوكلت ملوي (لها) إلا أنهم يمكنون بيبوب شعر وزقية ومنزل من أفكار لا تعوي لقمة خير واحدة.
الرجل: ولا حتى سيجارة.
الحارس: ولا حتى سيجارة.
الرجل: أحسنت أبداً الحارس أحسنت، يبدو أنك رجل حكيم، إلى أي مرحلة وصلت؟
الحارس: المرحلة الابتدائية، ولكنني قرأت الكثير.

- الرجل: مرحي، عظيم لك مثلي.
الحارس: مثلك، لا. أنا لا أحب الشعراء ولا أريد أن أكون مثلكم.
- الرجل: فهمتي خطأ يا رجل. أنا لا أقصد أن أكون شاعرًا بل منطلقًا وعزما
الحارس: ولا حتى هذه، فالجهل رحمة في هذا الزمن.
- الرجل: لكك تعرف
الحارس: نعمت كثيرًا
- الرجل: نعمت؟ وهل نامت أصابعك؟
الحارس: مم؟
- الرجل: من المعص (يضحك).
الحارس: بدون سحر به، هذا أنزل عن القبر لا استطيع تركك نائم هنا
- الرجل: لم؟
الحارس: ممنوع
- الرجل: يبدو أنك لم تصدق بعد أيها الحارس
الحارس: وما الشيء الذي لم أصدق؟
- الرجل: أنني ميت
الحارس: وهل هناك عاقل يصدق؟
- الرجل: نعم، أنت
الحارس: يبدو أنك طرقتُ فعلاً، أثبت لي ذلك وسأدعك نائمًا هنا بسلام وعلى مسؤوليتي الخاصة
- الرجل: اقرأ ما كتب على جدار القبر
الحارس: (يلف ويترك عينيه) لحظة لحظة، لا أستطيع الروية جيدًا، هل تعلمت بذت نعم المكنز (يخرج من جيبه ينقله مصيحتها)، حسًا ها هو قبر المرحوم الشاعر الكبير محمد الماغوط معروف، غريب جدًا
- الرجل: ما الغريب أيها الحارس؟
الحارس: الغريب لي قبر الماغوط في سلمية وليس هنا؟
- الرجل: هل كنت تعرفه؟
الحارس: نعم قرأت بعض أعماله وحسرت بعض المرحلات التي ألقاها
- الرجل: وهل أنت معجب بها؟
الحارس: لا. أنا لا أحب الشعراء ولا المرحلين

الرجل:	أنت تكذب
الحارس:	أكتب، اصديق، ما علاقتك أنت؟
الرجل:	أنا هو
الحارس:	اصحكني يا رجل هل وصلت بك الجراء لاحتلال شخصيات مينة؟
الرجل:	مزلت غير مصدق؟ هل رأيت شكلة وجهه يوم؟
الحارس:	من؟
الرجل:	محمد الماعوط
الحارس:	نعم رأيت صورة له على غلاف مجلة
الرجل:	إذا يدل يا نوما، اقرب، قرب مصباحك لترى وجهي وضع بنك على فلي لتصدق
الحارس:	نوما؟ هل ذكرت لك اسمي قبل؟ كيف عرفت؟
الرجل:	إنها المصادفة لا أكثر، نعم، تمال واقرب
الحارس:	(يمسك مصباحه بتردد. يقربه من فوجه يبدو عليه الخوف والدهشة. يضع يده على صدر الرجل.. يسقط المصباح من يده.. ويسقط مضطرباً عليه).
	(اعتمام)

اللوحة الثانية

المكان:	منزل بسيط شرفتان وصلة، ثمة سرير عريض في احدى الشرفتين يرقد عليها الحارس نوما. وقد استقرت فوق رأسه صورة مريم العذراء وطفلها، التي جاتب السرير طبيب يقدم بفحصه وامرأة كهلة تلف على مقربة، تنكي بهنو.
الطبيب:	اهدي يا حالي انه بخير
المرأة:	يا مسيح يا عذراء
الطبيب:	نعم نعم ناك ما نمتطعين قطه
المرأة:	يا رب
الطبيب:	عليك بعدم القلق، سأعطيه جعة وإن يصحو إلا بعد ماعين، وحينها أقمي له بعض الطعام
المرأة:	أدامك الله يا دكتور، مسحتي لم أقدر على ضبط نفسي
الطبيب:	عليك بصبرها، هروجك مرفق ويحتاج الى راحة والانعزال بزيه

- المرأة: في شاه الله يا دكتور ربي يحملك لتبيلك
الطبيب: والأل أخبريني، ما الذي حصل بالصبي؟
المرأة: لقد كلى في دويته القمعية في العمل عندما أحضرته.
الطبيب: وماذا يعمل روجك؟
المرأة: حارم، حارم من مفره
الطبيب: وهل كلى مشياً عليه عندما أحضرته؟
المرأة: نعم ، ولكنه كلى يتكلم بدومه
الطبيب: ما الذي قاله بالصبي
المرأة: كلى يكرر جملة واحدة فقط
الطبيب: ما هي؟
المرأة: لقد رايته، أنا رايته، نعم رايته
الطبيب: كم يقل من رأي؟
المرأة: لا
الطبيب: ابن عندما يستيقظ حاولي بهنوه في تقهني منه بالصبي ما الذي راه واستدعسي
عد الحاجة، هنا زعم المنزل والعبادة (بعد لها بده بالبطاقة).
المرأة: كلل الله من أملاك العذراء تحميك لتبيلك ولأولادك
الطبيب: ليس لدي أولاد يا خالتي
المرأة: لم يا ولدي؟
الطبيب: لم أتزوج بعد
المرأة: في شاه الله هرباً تتزوج وتنجب أطفالاً ملزوم عليك حينك
الطبيب: في شاه الله والأل سوف أذهب ولا تنسي ما لوصيتك به
المرأة: حاضر يا دكتور المسيح بحميك
الطبيب: حسن وداعاً (يفتح الباب ويخرج).
المرأة: (المرأة تجلس على حافة السرير وتقوم بتحميد شعر زوجها) ارب بحميك يا
رب، والله ليس لي من يعنك احد والله
توما: بلى يا امرأة لديك
المرأة: من من يتكلم؟ هل أنا أظلم!
توما: (توما يفتح عينيه وينظر إلى زوجته بعنان، ويمسك يدها) أنا توما بالحدس
حدان: توما، اسم الصليب عليك كيف صحت؟

- توما: صحت! هكذا صحت، لقد تمت بما فيه الكفاية
حنان: ولكن الطبيب!
توما: قال لك أنه أصلي حقيقة مهدنة
حنان: لكن كيف؟
توما: كيف؟ ألا تعلمين في زوجك لا يؤثر به جميع المهدنت، ولا يؤثر به حتى
للحمرة
حنان: للحمرة؟
توما: للحمرة يا حنان، سيحل الله إلا تنكري كيف أن باستطاعتي شرب دس كامل
لوحدني دور في يوم لي جف أو اعت عظمي
حنان: توما أنت لا تشرب!
توما: أعوذ بالله هل أنا أكذب؟
حنان: لا، ولكني أعرف جيداً يا عزيزي، أنت لا تشرب الحمرة ولا حتى نجباً
وتحتها
توما: تلك اب وليس أنا، والآن أين هي؟ (يبحث على المنضدة بجانب المرير)، أين
هي يا حنان هل حبتها أيضاً؟
حنان: جالاً أحمرها لك (تخرج وتعود بسرعة جملئة معها كأس ماء).
توما: ما هذا يا حنان؟
حنان: كوب ماء، ألم تكن تريد كوب ماء؟
توما: لا يا عزيزتي علة لنسحب اب وصحت علة لنسحب يا حنان! لقد انتهت سيجارة
حنان: استمعوك يا رب، توما، هل فقدت عقلك
توما: بيا
حنان: نعم أنت لا تدخن يا عزيزي وكنت بصري أولاداً حين يدخنون وتقدم لهم
النصائح وحتى الآن بعد أن تزوجوا ترعهم على عدم التدخين في المنزل
توما: حنان، يبدو لك أنت من فقدت عقلك يا عزيزي، أنا تدخن ثلاث علب في اليوم،
وأنت من ضرب الأولاد وقدم لهم النصائح ولمت أنا
حنان: توما، أنت متعب، سوف أتصل بالطبيب
توما: لا تعطيني يا حنان، فانا لا أريد طبيباً
حنان: لكنك متعب، نهلموس، وسوف أتصل به
توما: حنان، عزيزتي، أنا لا أظلم، أنا لمزحك فقط.
حنان: مزح، مزح وأنا أكاذ أبس عليك

- توما: مسليحي يا حلى أنت طيبة جداً وكنتِ مدعيتكِ هذا
 حلى: توما، حبيبي، هل كنتِ تمرحُ حقاً؟
 توما: نعم يا عزيزتي، نعم، إن ما رأيتُ بالأمس جعلني أملك عليك هذا الدور
 حنان: وحياة السيدة العذراء إية تقول - تقول يا توما.
 توما: نعم، ولكنه ليس انقل مما رأيتُ بالأمس
 حنان: وما الذي رأيتُ؟ صحیح كنت تقول ذلك عندما احمررتُ بالأمس "أنا الذي رأيت
 أنا رأيت"
 توما: وهل لعل اسماً؟
 حنان: لا، والآن بكرمتي عندك كل لي ما الذي رأيتُ؟
 توما: لا أستطيع لا أستطيع
 حنان: ألا استحق بعد كل هذا العناء والمراح الثقيل أن تقول لي؟ أليس زوجتك؟ أليس
 حبيبتكِ؟
 توما: بلى يا حلى، أنت أفضل شيء من أي حباتي، ولكني لا أستطيع
 حلى: لم؟
 توما: لأنك طيبة جداً
 حنان: طيبة جداً، هذا ما جئتُكِ منك ومن الأولاد
 توما: حلى حبيبتي صدقتي لا أستطيع
 حنان: طيب لا تفعل سوف أقبل الأولاد وأخبرهم بما حصل.
 توما: لا تقصلي بلعد، دعهم وشأنهم؟
 حنان: أدهم، كيف أدهم وأبوهم مريض.
 توما: لست مريضاً يا حلى، والأولاد ليسوا طيبين مثلك أن يهدوا حتى يعرفوا كل
 شيء.
 حنان: نعم أريدكم أن يعرفوا وأنا أريد أن أعرف أيضاً
 توما: ستعرفين، ولكن ليس الآن
 حنان: متى؟
 توما: قريباً جداً، قريباً جداً يا حلى.
 حنان: أقسم بالمسيح
 توما: أقسم بالمسيح، ومحمد أيضاً - نعم محمد
 حنان: توما؟

نوما:

نعم. لم تطرين إلي هكذا؟

(اعظام)

اللوحة الثالثة

المكان	المقبرة.
الزمن	ليلاً.
الحارس:	ثمة حارس ليلى يحاول اقتراح بعض بالغات الزهور عن جنار قبر وجوانب، كتب عليه قبر الشاعر الكبير محمد الماغوط. ثمة كتب ضخمة على سطح القبر أصفر الفلاف يراه الحارس وينظر إليه باستغراب..
الحارس:	أرى من وضع هذا الكتاب العرب على سطح القبر (يحاول مسه بأصابعه ولكنه برفت كمن مسه ثيل كهرتلي). يا الهي ما هذا، هو كتب أم بطرية، لا بد أنه بطرية على شكل كتب، لئلا (يحاول الصمود على ظهر القبر من جميع الاجاهات ويهجم بحراً)، ها قد وصلنا ما انت ابها للكتاب البطرية (يشعل مصباح الجيب ويغريه من ظهر المكتف ويقرأ بصوت مسموع)، "أنا الذي رأيت بظم المكتب الكبير يوماً هذا"
	نوما حنا لقد سمعت بهذا الاسم من قبل، نرى ابن، ابن يا محمود ابن؟ ها تذكرت (يهبط عن سطح القبر، يمشي خطوات متسارعة تجاه قبر آخر قريب) نعم ها هو، (يعبر المصباح من الجوار، يقرأ بصوت مسموع) "قبر المكتب الكبير نوما حنا، ولد في عام ١٩٦٠ شهر مارس ويوفي في شهر مارس عام ٢٠٢٥ للميلاد"، يا الهي، يا له من اكتشاف غريب! كيف يكون ذلك؟ (يطفي ضوء المصباح)

(اعظام)

اللوحة الرابعة

المكان	قسم شرطة.
الضابط:	ثمة طاولة عريضة يجلس خلفها ضابط الحارس محمود يجلس امامه وتبدو تعبيرات التوتر بادية عليه.
الحارس	أرجوك أي تهذا كي أقوم حسب
الضابط:	إذا أنت رأيت كتاباً ضخماً على سطح قبر

الحارس:	نعم يا سيدي إنه يبدو كبطارية
الضابط:	بطارية لم كتاب
الحارس:	كتاب مشحون
الضابط:	(يضحك) ومشحون؟ ليس!
الحارس:	نعم يا سيدي، عندما أمتنعتُ شعرتُ بالقتليرة تمر في جسدي.
الضابط:	مكهرب
الحارس:	نعم مكهرب
الضابط:	حسناً ما نوع الكتاب؟
الحارس:	بدا كقصة كتاب منكرات
الضابط:	منكرات!
الحارس:	نعم كتب عليه بخط عريض "أنا الذي رأيتُ بظلم للكتاب الكبير، نو ما حنا"
الضابط:	لم أسمع به من قبل
الحارس:	ولا أنا يا سيدي ولا أنا، ولكن الأغرب في الموضوع (يسكت وهو يهك رأسه يتوتر).
الضابط:	قل ما بك
الحارس:	ربما لن تصدقني، أو أنك ستعتبرني مجنوناً
الضابط:	وربما أصبتك
الحارس:	لا أعرف يا سيدي ربما؟
الضابط:	قل، قل ولا تخف في كل ما ستقوله منطقياً سامعك
الحارس:	هنا تكمن المشكلة
الضابط:	هل لم تكلم أي خطأ يُحاسبُ عليه الققور؟
الحارس:	لا يا سيدي إن المسألة
الضابط:	نعم المسألة، ما هي المسألة؟
الحارس:	المسألة تتعلق بما كتب علي الققورين
الضابط:	أي ققورين؟ أنت تكلم عن هر واحد
الحارس:	لا يا سيدي، إنهما ققوران
الضابط:	حسن، ققوران، ما بهما؟
الحارس:	الأول كل للشاعر محمد الماعزوط
الضابط:	وما القريب في الموضوع؟

الحارس:	سيدي، إلى هنا الشاعرو ملت مند أعولم قليلة وتغير هي متجدة أخرى
الضابط:	ربما أراد بعض أقربائه هذا إقامة كير له في هذه المدينة
الحارس:	مفعول!
الضابط:	كل شيء جاز
الحارس:	والقبر الثاني؟
الضابط:	ما به؟
الحارس:	إنه أصحلب الكلاب
الضابط:	لوما حنا؟
الحارس:	هم يا سيدي، وقد كتب على الشاهدة فيه توفي بعد خمسة عشر عاما
الضابط:	(بمغربية) يا سلام، بعد خمسة عشر عاما!
الحارس:	إنني لا أكتب يا سيدي أرجوك
الضابط:	حسن يا سيد محمود، هل هذا كل ما لديك؟
الحارس:	نعم، وإذا لم تصدقوني يمكنكم أن تتأكدوا
الضابط:	لا شك في ذلك، اذهب الآن إلى منزلك وبع جيداً
الحارس:	سيدي!
الضابط:	لا تقل شيئا الآن ولا تفسد أن تترك عودك ورقم هاتفك
الحارس:	(بعد بدة إلى جيبه).
الضابط:	ليس هنا أتركه لدى الشرطي في الخارج
الحارس:	جسدا، شكراً، وداعاً
الضابط:	(لا يرد على التحية، يجلس على كرسيه وترتسم على شفتيه ابتسامة غامضة، ثم ينادي الشرطي في الخارج) يا حالد يا حالد (يتنتم) بداننا بمشاكل المجرمين وأنهننا بمشاكل المجانين، زمن عرب
حالد:	نعم يا سيدي
الضابط:	حالد إذا جاء هذا الرجل مرة أخرى اطردوه ولا ندعوه يدخل معهوم
حالد:	مهوم

(اعتماد)

اللوحة الخامسة

المكان: ذات المقبرة.

- الوقت: غروب الشمس.
- الشيخ: ثمة فتاة في العشرين من العمر ترتدي فستاناً أزرق أبيضاً، تتلعب بشالٍ حريمي أبيض يغطي جزءاً من شعرها الداكن، تحمل حقيبة جلدية بيضاء وباقة صغيرة من الزهور، تقترب بهدوء من أحد القبور، تضع الباقة قرب الشاهدة، تنحن وتبكي بصمت، يظهر فجأة أمامها من خلف القبر رجل كهل يبدو كشيخ، يمد يده ويلمس كف الفتاة، ترتد وترجع للخلف
- الشيخ: سب لم أقصد إهانتك
- الفتاة: من أنت؟ ماذا تريد؟
- الشيخ: رأيتك وحيدة وحزينة فاحببت موسيق
- الفتاة: من أنت؟ أنا لا أعرفك
- الشيخ: طبعاً طبعاً، لقد كنت صغيرة جداً عندما رحلت
- الفتاة: رحلت! من أنت؟
- الشيخ: اعتبرني كوالدك
- الفتاة: لا أحتاج إلى أباء
- الشيخ: كصديق
- الفتاة: ولا أستاذ، أرجوك إذا سمحت، اذهب من هنا
- الشيخ: أرجوك يا فتاتي ... أنا لا أتحرش بك، أردت التحدث فقط
- الفتاة: لا وقت لدي، اذهب أيها الحارس (تصيح)
- الشيخ: أرجوك، لا تكوني قاسية هكذا
- الفتاة: قاسية، قاسية! من أنت حتى؟
- الشيخ: أنا نقطة ماء صغيرة في بحر المصير
- الفتاة: حسناً سأذهب أنا (تكبر ظهرها وتسير عدة خطوات).
- الشيخ: ساء
- الفتاة: (تلف مرتدة).
- الشيخ: ساء
- الفتاة: (تكبر ظهرها وتظهر باستغراب إلى الشيخ) انت نحرسي لاء
- الشيخ: ربما
- الفتاة: ربما! هل أنت صديق قديم للوالد؟
- الشيخ: (تفزع إسرائيره) نعم نعم
- الفتاة: ولم لم تقل ذلك منذ البداية؟

الشيخ:	أحيث في ذلك أولاً
الفتاة:	م؟
الشيخ:	من أنك أنت؟
الفتاة:	نقد ار عيني حقاً
الشيخ:	أشبه يا بنتي
الفتاة:	لا عليك، وإنما اعترى أيضاً على سوء معاملتي، ولكنك أنت السبب
الشيخ:	أقدم اعتذاراً ثانياً
الفتاة:	لا بأس لا بأس في كنت صديقاً قديماً للوالد لم لا بقي لربارته
الشيخ:	أد
الفتاة:	في البيت
الشيخ:	ربما سألها لاحقاً
الفتاة:	حسناً، هل تعرف العولى أم ذلك؟
الشيخ:	أعرفه، أعرفه جيداً
الفتاة:	حسناً، حصل هذه (تفتح حقيرتها وتخرج مطروفاً ايضاً).
الشيخ:	ما هذا؟
الفتاة:	بيدي إنه دعوا سميت أن تخبرني باسمك
الشيخ:	أ . نعم، محمد، أنا محمد
الفتاة:	حسن يا عم محمد، هذه دعوة لمصور حفل رفاقي
الشيخ:	(يعزّن) رفاق؟
الفتاة:	نعم، ويسموني أن تأتي.
الشيخ:	أنتي، ربما، بسعدني ذلك
الفتاة:	حسناً، يمكنك إحصل من تريد أيضاً، والأى الوداع يا عم محمد
الشيخ:	لحظة من فضلك يا بنتي، هل تريدني صنع معروف لي؟
الفتاة:	في كنت استطيع!
الشيخ:	هل يمكنك مصالحتي؟
الفتاة:	أر طبعاً (تسبك يده بحرارة) وهذه قبله أيضاً (تقبله على خده).
الشيخ:	أه، (تسقط نعمة جرة من عنقه)
الفتاة:	أنت كوالدي
الشيخ:	شكراً، هذا كثير

هل يمكنني ان اطلب شيئا؟	الفتاة:
طبعاً	الشبح:
هل يمكنك ان تسلي علي روح جنني؟	الفتاة:
أين هي؟	الشبح:
ذاك هو قبرها (تشير إلى القبر الذي وضعت عليه باقة الزهور).	الفتاة:
أظني سأفعل	الشبح:
شكراً، الوداع (تمتدح).	الفتاة:
سدام، هل سأراك مرة أخرى؟	الشبح:
(تلتفت) تعال واجلس الزفاف يا عم	الفتاة:
أعك يا أصلي لك	الشبح:
سبحر والذي كثيرا ان حصرت الوداع (تمير بخطوات سريعة).	الفتاة:
الوداع يا جميلتي	الشبح:
(وحيدا يقترب من القبر الذي اشارت اليه الفتاة، يضع يديه على وجهه ويبكي).	الشبح:
(اعتماد)	

اللوحة السادسة

زنزلة، عبارة عن حجرة صغيرة فجرة الجدران مقلها وطير لها شباك واحد وباب واحد حليدي، ثمة نارة وحيدة، هي لمبة واحدة صفراء باهتة الضوء.	المكان:
في الزنزلة ثلاثة رجال فقط كهلان في منتصف العمر وشباب وحيد في العشرينيات من عمره، يقترش الأرض خلف القضاين مباشرة، يرتدي بيجامة زرقاء بالية، اشعث الشعر، يبدو خائفاً، مريضاً، وهو يضم ركبتيه بكلتا ذراعيه.. اما للرجال الآخرين فيجمعهما حديث وتمتمات خاصة، فجأة يقطعان حديثهما ويترجعه أحدهما بالكلام إلى الشاب..	
هيه انت ايها الشاب	رجل ١:
(لا يرد و يبدو أنه لم يسمع).	الشباب:
أيها الجالس هناك، هل أنت أسم؟	رجل ١:
(بخشونة) رُد يا ولد	رجل ٢:
(يقف وانجا) باستعداد وكأني افانق من نومتي نعم حاصر حاصر، أمرك سيدي	الشباب:

- رجل ١ و ٢: (يضحكن بصنّب).
 رجل ١: لا داعي للحواف، اجلس
 رجل ٢: لا تخف لا تخف يا بني، نحن مثل أمك
 الشاب: أهلي؟
 رجل ١: اجلس اجلس، هل أنت جائع؟
 الشاب: (يعود إلى التتراف الأرض بالكسوف) جائع
 رجل ٢: خذ يا بني كل هذه (يرمي له قطعة خبز صغيرة بحجم الكف، يتناولها الشاب ويلتهمها التهاماً)
 رجل ١: بردان؟
 الشاب: بردان.
 رجل ٢: أمسك هذه البسرة (يرمي له بسيرة، يلتقطها الشاب ولكن يسقط منها قلم نائف، يلتقطه ثم يهضم متوجهاً نحو الرجل ٢).
 رجل ٢: لا حاجة لي به الآن، دعه معك، اكتب به من برد
 الشاب: نعم، شكراً، لكن.
 رجل ١: ماذا؟ ألا تستطيع؟
 الشاب: أوراق ليس لدي أوراق.
 رجل ٢: يوجد مندول في جيب البسرة، استعمله
 رجل ١: (يسفري) ايك أن تمحط به
 رجل ١ و ٢: (يضحكن، يشاركهم الشاب الضحك).
 رجل ١: هيا اكتب وراي
 الشاب: ماذا اكتب؟
 رجل ١: عك
 رجل ٢: عتا
 رجل ١: عى اي شيء تريد الأعلام الحرية الحب
 الشاب: الحب
 رجل ١: ليس بالضرورة أن تنقيد بموضوع، المهم أن تكتب
 رجل ٢: بني، ألم نمنق يوماً؟
 الشاب: عشتي، نعم، لا لا
 رجل ١: دعك من هذا الرجل، اكتب ما تريد

- رجل ٢: بدمتي بك عتق
الشاب (يرتبك ويحاول التملص) هل معكما سجان؟
رجل ٢: هل تريد سجانة بني
الشاب: يا ليت
رجل ٢: حد (يلقي له بسجانة ولاعة).
الشاب: شكرًا
رجل ١: لا نتحبها كلها، انك لنا محبين صغيرين
الشاب: حاضر
رجل ١: مؤتب
رجل ٢: ربما منجم عذبة
الشاب: (يجلس القرفصاء ويضع المحرمة على ركبتيه ويحاول الكتابة).
رجل ١: انظر إليه، إنه يذكرني بلعدهم
رجل ٢: نعم نعم، إنها الطريقة ذاكها
رجل ١: أو نظمة سيرت الأسلوب نفسه
رجل ٢: ليس بالضرورة، واتمنى أن يكون الفصل
رجل ١: نعم، انه من آخر
رجل ٢: لكنها ذب الظروف
رجل ١: اعتقد انها الفصل من سابقها
رجل ٢: الفصل ام لا، المهم في شجع هذا الشاب وعزة
رجل ١: نعم لقد لمحب هي عبيد شينا حاصاً
رجل ٢: شعر
رجل ١: نعم انه شاعر
رجل ٢: في الصباح مستحق من ذلك
رجل ١: نعم صلباً، وأرجو ألا يطول هذا الليل البئرد
رجل ٢: ولكن نسينا أن نساله عن اسمه
رجل ١: لويس مهماً أن نسال الورود عن اسمائها، المهم ما تشمه معها
رجل ٢: فصيح، لكنني لويد أن أعرف
رجل ١: يا لك من فضولي
رجل ٢: نعم الفضول بدبحني (يتجه بالمصوّل نحو الشاب الذي بدأ منسجماً مع أفكاره)

هيه، ايها الشاب، ايها الشاب، يا بني.

(يرتعد) أ نعم.

ما اسمك ؟

محمود

حسنة، عرفت على حرف واحد

(يصمكتان).

الشاب

رجل ٢:

الشاب

رجل ٢:

رجل ١ و ٢:

(اعتماد)

اللوحه السابعه

حديقة مَحاطة بشجار وارفة.

في الحديقة قيرٌ وهيد جاتمٌ وسطها، ثمة رجلٌ مُمددٌ فوق سطح القبر.

صباحاً، يدخل الحارس توما مرتدياً بُرّةً اثنية، يحمل بيده كتاباً، يقترب بهدوء من القبر.

منام اسم قطّ نهوت كتابه، هذا لك يا محمد (يصع الكتاب فوق صدره)، الآن تستطيع روحك الاستمرار. وبمكّن لجنتك من يرفق بسلام هذا نعم يا محمد، ودون إزعاج وعلى مسؤوليتي الخاصة ها، ماذا يقول "أب سعيداً كنت تقول دائماً أن القبر ليس من مرابك"، نعم نعم، إن السعادة لحظتها قصيرة، ستركت ابن لئاحدها منك. احملها بين جناحيك يا محمد. احملها بين جناحيك فهي أمانة غالية (يمسك توما ويذهب)

يدخل أحدهم الحديقة بنحو لباسه وكأني عاملٌ زراعي يحمل بيده مصفاً كبيراً لنسبب الأغصان، يهف منسوهاً ومدحرجاً اسم القبر

يا إلهي ما هذا؟ كيف جاء هذا إلي هنا. هل أنا لطم؟!

المكان:

الوقت:

توما:

الفاعل:

(اعتماد)



مملكة السعادة

سرعة سليم حديد

شخصيات المسرحية:

- | | |
|--|--------------------------------|
| ١ - الشخصيات الرئيسية: | ٢ - الشخصيات الفرعية: |
| ١ - الملك (١) شاب في الأربعين من عمره. | ٤ - الملك (٢) شاب في الأربعين. |
| ٢ - الأميرة: فتاة في العشرين من عمرها. | ٥ - مرجانة: زوجة الملك (٢). |
| المهتمون بشؤون المملكة: | ٦ - قفلاح: رجل بسيط. |
| ٣ - ممرور: عالم في الفناء، والموسيقا. | ٧ - عازف الربابة. |
| ٤ - زعزور: عالم في التبت. | ٨ - رجل. |
| ٥ - عصفور: عالم في الطيور، والحيوان. | ٩ - امرأة. |
| | ١٠ - جمال. |

المشهد الأول

- (يدخل الملك على عجل، بينما الأميرة تكلم من الجهة المقابلة، هي تسير باضطراب)
- الملك: هل انت ساكنه يا بنتي ان حورية البحر احبعت، ولن تعود أبداً؟
- الأميرة: نعم يا أمي، وكل ذلك منذ أسبوع
- الملك: باستغراب: منذ أسبوع، ولم تكبريني بالأمر؟
- الأميرة: كيف أخيرك؟ فقد كنت ممعلاً
- الملك: لكنني عذب، كل يجب أن تحبريني لحظة وصولي
- المهم: المهم. هل قلب بشكل واضح وصريح ما سر اخفاتها؟
- الأميرة: لا لم نقل أي شيء
- الملك: باستغراب لا بد أن أمراً ما قد حدث، وإلا لما وحلت

- المهتوم يلعط بط بط بططحه
 من قال هذا؟ من قال هذا؟ بشير إلى زميله
 عصفور: بل أنت
 زعقور لمصرور: بل أنت
 مصرور لا لا أنت أنا
 الملك: ماذا تعني بكلمة كبيرة يا عصفور؟
 عصفور: مولاي بما أنني مهم بشؤون الحيوان والطيور أقصد بأن الأفعال الكبيرة، لكنها هي الآلة الأخيرة لم تعد تعطي حلياً
 وبمصرور حتى اللبلاب لم يعد يلبل (يلكزه زعقور) أقصد نمرود، والمصاير لم تعد (تعصفور) (يلكزه زعقور) أقصد ترفرف
 الملك: حسناً، وأنت يا زعقور ماذا تقصد بكلمة حصار؟
 زعقور: بما أنني مهم بشؤون التناقضات والأزاهير أعني أن التناقضات حصاراً، لكنها بدأت الآن بالذبول والأزاهير لم تعد تنفتح كسابق عهدها، كما أن عطرها زال تماماً
 الاميرة: حسناً وأنت يا مصرور المهم بشؤون الموسيقى والغناء ماذا تقصد بكلمة جميلة؟
 مصرور: أعني أن الأغاني جميلة، لكن ألقاها أصبحت في هذه الأيام حورية والليل على لك أن عدداً كبيراً من القراء قد أمروا عن التلحين نهائياً
 الاميرة: حسناً وهل عرفتم ما من هذه الحالات الخريبة؟
 الملك: لثلاثة بارتبك ولفظ لا لا لم نعرف ذلك
 الملك: (بفضاض) أنتم المهتمون بشؤون المملكة لا تعرفون؟ من يعرف إذا؟ أمثل أنكم لم تسمعوا بلحناء حورية البحر؟
 الملك: لثلاثة بلطف: هو.. هو.. حورية البحر البحر البحر
 الملك: نعم احتف من اسنوع لذلك دعوتكم للبحث في أسباب احتفاتها، ومعرفة الحل المناسب لاسمائها
 عصفور: اعتقد مولاي أن الأطفال هم سبب احتفاتها
 الاميرة: لحظة أصنت تنكثت
 الملك: (بلهفة) ما قالته الحورية قبل احتفاتها
 الجميع: (بلهفة) ومذا قلت؟
 الاميرة: قالت أنها الأميرة سرحل عن أطفال مملكة السمعة
 الملك: ومذا بعد؟

الأميرة:	قلت لي من احتفلها موجود موجود.. لم أعد أتذكر
الملك:	لا بد لي تذكرني هذا يساعدنا ذلك على حل لمر احتفلها
الأميرة:	مأخول مأخول
عصفور:	حتمًا مولاي الأطفال هم السبب فقد زابت بعضهم بهجوم نحوها، ويقعدون مراء للقطط بشكل محيف مياو مياو
الملك:	غير معقول طفل مملكتي أنا مملكة السعادة يفعلون ذلك؟
الأميرة:	لا اعتد ذلك محوريه البحر عاقلة، فلا يمكن ان نحتمي بسبب هذا الأمر للتافه
زعنور:	سك حق ابنها الأميره فالسبب باعتقادي يعود إلي لي بصص الأطفال الذين بصانوب للمصص المعوي لم يعلوا ان يشربوا مطي النعناع على الرغم من إحناح امهاتهم عليهم
عصفور:	لا بل لنقل لم يعلوا ان يشربوا مطي البايوج فهو اكثر فائدة
مسرور:	لا.. لا، بل لم يقلوا ان يشربوا الزهورات فهي مريحة جدا
زعنور:	ما هذا؟ اننا نهمال أكثر مني؟ انسيما انسي المهم بشوون الباب؟
الملك:	بمختلف.. لنظر بل النعناع. بل البايوج.. بل.. الزهورات.. (بغضب) كافي كافي جدالاً لنسب المشكلة في معرفة ايها الأنفع بل المشكلة في معرفة سبب احفاء حوريه النحر
مسرور:	الحق منك مولاي اعتقد جازماً لنعتك لأنها سمعت بصص الأطفال يصرن لها أغنية مأخرة
الأميرة:	أغنية مأخرة؟؟ وما هي؟
	مسرور ينظر إلى رفيقه، ويقول. واحد، اثنين، ثلاثة طيري طيري يا حورية طيري مثل العصفور أني نغير عائنور وأني يعرف عالطنبور
الأميرة والملك مستغربان:	
الملك:	اطفال مملكتي أنا مملكة السعادة يحسون مثل هذا اللون من الغباء، وبصيصهم اوقاتهم على امور بالهة؟ غير معقول غير معقول
الأميرة:	(تقف بلهجة وفرح) الوقت الوقت. أهي.. أهي.
الملك:	ما بك؟ ما الأمر؟
الأميرة:	تذكر - ما قلت للحورية

الملك:	(بلهفة) وماذا قلت؟
الأميرة:	سمعتها تحدث مع الأطفال عن الوقت، لكنهم لم يحروها أي اهتمام
الملك:	الحورية تحدث معهم عن الوقت، وهم غير مهتمين؟ أي استهزل هذا؟
الأميرة:	نعم يا ابن، لذلك اعتقد بأنها رحلت بسبب هذا الأمر
زعتور:	كلامك صحيح فيها الأميرة وأنا نتكثرت أمرا
الأميرة:	ما هو؟
زعتور:	لقد رأيت الحورية، وهي تضحك على الأطفال عندما كانوا على الشاطئ
الأميرة:	ولم كانت تضحك عليهم؟
زعتور:	لا، هم مصوا وقتا طويلا وهم يلعبون، ويتناجحون على هروغ الأشجار، ظم بهنموا لكلامها
مسرور:	ملك حق يا زعتور وأنا أيضا سمعت أنها غاصبة منهم
الملك:	ولم هي غاصبة منهم؟
مسرور:	اعتقد ان الحورية قد احتجب لأنها علمت أن الأطفال لا يعرفون أهمية الوقت، فيهنمون بالمرور غير معونة
الملك:	ماذا يفعلون؟
	(مسرور مشيار بأصبعه نحو الأطفال)
	انهم يصنعون الوقت، فلا يهتمون بالزراعة على شكل جيد نسمع اولياءهم يقولون، قم يا سائر لأذكرك على الإملاء هنا يا وائل لسعل مملكة الزباضبفت تعالي يا ملهي اسمعيني القصيدة
الملك:	هل هذا الكلام صحيح يا أطفال؟ غير معقول غير معقول
عصفور:	صبي صبي كذلك يجلسون ساعة طويلة أمام ماذا؟ ومع اصنفقتهم يترننون، ولا يفكرون بقضاء بقعة
الملك:	اصحح ما تقول يا أطفال؟
زعتور:	نعم هم يصنعون اوقاتهم بالمرور نقية لا فائدة منها انهم جهلاء لا يعرفون قيمة الوقت
مسرور:	مولاي، لقد نتكثرت أمرا مهما
الملك:	قل بسرعة ما هو؟
مسرور:	مولاي ان المملكة التي تقع على الجانب الاخر من بحيرتنا، سمعت سكانها ينحتشون عن غياب الحورية أيضا
الملك:	اه هذا يعني ان الحورية لم تعد تظهر على شاطئهم أيضا
مسرور:	بالضبط يا مولاي

الملك:	وما القيت؟
مسرور:	إذا اسمعوا مني ماذا حدث بالأمر هي ملكتهم
	المشهد الثاني
	(يمكن استخدام ألعاب العرائس في هذا المشهد)
الملك:	بدخل، وهو يصيح- مرجقة يا مرجقة
مرجانة:	تدخل شبيبك إليك مرجقة بين يديك
الملك:	هل وصلت الي حل مشكلتنا؟
مرجانة:	واي مشكلة؟
الملك:	مشكلة البيضة
مرجانة:	اي بيضة؟
الملك:	مرجقة سأجرك منك ما بك يا امرأة؟ مشكلة لديك الذي باص بيضة فوق الجذور
مرجانة:	واي جذر؟
الملك:	يا الهي ما هذه المرأة؟ انتهى إلي جذر الذي يحصل بين أبي حمدان،
مرجانة:	أ تكلمت تقصد لديك الذي باص فوق الجذور؟
الملك:	نعم الحمد لله لك تكلمت
مرجانة:	وما المشكلة؟
الملك:	استمعوا الله، وأطوب إليه ما بك يا امرأة؟ مشكلة البيضة من بحق له أن يأخذها أبو حمدان، أم أبو حمدان؟
مرجانة:	واضحة البيضة لأبي حمدان
الملك:	مرجقة لا ليست من حقك، عليه الكثير من النجاح والبيض، فما يعمل بها؟
مرجانة:	إذا هي من حق أبي حمدان
الملك:	مرجئة أبو حمدان لديه الكثير من البط الأبيض، وتعرفين أن بيضة البطنة كثيرة الحجم، فما يعمل بيضة ديك صغيرة؟
مرجانة:	حزرتني يا زوجي العزيز
الملك:	ولم الميرة؟ واضحة البيضة لأبي حمدان
مرجانة:	كلم أقل هذا منذ البداية؟
الملك:	صحيح صحيح لكن يا عزيزتي أبو حمدان رجل غبي، أما أبو حمدان

- فهر هجر الحال. فس حقه البيضة ليطلع لاطاله
 يا مولاي الموسوع. ليس موسوع غني أو فقير، إنما الموسوع موضع
 عدل، وانصاف
 (تخل امرأة وهي تبكي وتصيح)
 مولاي الملك يا مولاي.
 ماذا دهك يا امرأة؟
 الملك: المرأة: في زوجي تريد أن يطلقني.
 وما المنيب؟
 الملك: المرأة: لاني لم اعرف اهي البيضة لبيب ابي حمدان، لم لبيب ابي حمدان
 يا امرء الحل سهل جداً اما ان تكون البيضة لبيب ابي حمدان، او لبيب ابي
 حسن
 المرأة: انا فكرت بحل اخر
 مرجانة: ما هو؟
 المرأة: لما لا تكون البيضة قد كسرت بذلك رتاح من المشكلة
 الملك: هذا ليس بالحل المسليم
 مرجانة: ولماذا؟ اري الفكرة مغولة
 الملك: يا مرجنة ألا تتوقعين ان يبصر اليك بيضة اخرى، تنفع هي المشكلة مرة
 ثلثه
 مرجانة: معك حق
 مهدي الملك ساعدي أرجوك لكي لا يطلقني زوجي
 الملك: ادعني، وفكري بالحل الصحيح هذا هو حل مشكلتك
 تحرر المرأة، وهي تصيح يا ويلي صاع بيبي، صاع اولادي.
 مرجانة: ايها الملك، لم لا نسل حوزبه البحر عن الحل الصحيح؟ فهي ذكية جداً
 الملك: عيب علينا يا مرجنة ان نمتعين بالهوية لنحل مشكلتنا، فلا بقصد شيء
 لذلك
 مرجانة: وما العيب في ذلك؟ فهي تعتبر من سكان مملكتنا
 الملك: مرجنة، انا الملك بجلالة قدره اطلب حل مشكلتي من حورية عيب يا
 مرجانة عيب
 مرجانة: ايها الملك، لقد كتبت إلى امر مهم
 الملك: ما هو؟

- مرجانة: أين لا تعرف لون البيضة التي يلصقها اليك
الملك: يا مرجانة يا مرجانة وما يغير هذا في المشكلة؟
مرجانة: لا يغير شيئاً، ولكن من الضروري معرفة لون البيضة أي سمراء، لم
يوصاء
الملك: يا امرأة دعك من هذا الكلام، واهتمي بلب المشكلة
(يدخل رجل مصرعاً)
الرجل: مولاي الملك مولاي
الملك: ما بك يا رجل؟ من أنت؟
الرجل: أنا أبو حمدان أطلب مساعدتك
الملك: وبماذا أساعدك؟
الرجل: نساعدني على حل مشكلة البيضة، فالفن يرثون مني أن أسأل عنها لأبي
حمدان
الملك: أتعرف؟ إنها فكرة مغرولة
مرجانة: أين العقل فيها؟ هذا ظلم ظلم لا يتناول أبو حمدان عنها لأبي حمدان؟
الملك: يا امرأة، ادعي عطي في مكفه وما العرق هي أن يتناول أبو حمدان لأبي
حمدان، أو يتناول أبو حمدان لأبي حمدان؟
مرجانة: لا عرق. لا عرق
الملك: أيها الرجل، اذهب، واتق مع أبي حمدان، ليتناول احكما عن البيضة
للأحرار
الرجل: مولاي، لقد حاولت معه، ولكنه عبيد، لم يتناول لي عن البيضة
والنت؟
الملك: لا يمكن أن أتناول له
الرجل: وأنت أيضاً عبيد
الملك: (يدخل أحد الرجال)
الرجل: مولاي الملك، أنا اسمي جمال، أريد إخبارك عن أمر مهم.
الملك: قل ما هو؟
جمال: لقد غابت الحورية عن البحر، فلم تظهر منذ عدة أيام أرجوك افعل شيئاً من
أجلها، نحن لا نستطيع الاستغناء عنها
الملك: ولتع، وما المشكلة؟
جمال: مولاي، لقد علمنا بحبوبها كثيراً، وهم حزينون على غيابها

- مرجانة: ابحر من أجل حوزة؟ انتروا لهم العبا، احكوا لهم حكايت، اصنعوا لهم حوريت من خشب، فيسوا الموسوع.
- جمال: جربنا كل الوسل معهم، فلم يستفد شئنا.
- الملك: لا تظن راسي بحر الحورية لتفقه، دعنا نحل مشكلة البيضة أولاً. اخرج من هنا حالا، إنك تلهي عن واجبك.
- جمال: انتظر قليلا يا مولاي، عليك ببقعة ديكة للمملكة أيضا.
- الملك: ومن انتقدها؟
- جمال: الناس يتجهون للدكة.
- الملك: ولماذا يتجهون؟
- جمال: بسبب المشكلة التي قامت بين أبي حمدي، وأبي حميل.
- الملك: كم يمشوا غير هذا الحل.
- جمال: كلا يا سيدي.
- مرجانة: وهل عرف الناس أي ديك فلم يوضع البيضة على الجدار؟
- جمال: كلا يا مولاي.
- مرجانة: هذا يلزم، فلم يتجهوا إلا براه؟
- الملك: ان يجب إلقاء العصر على الديك الفاعل، وسنطأ أمرا بهذا الشأن. عليك بالخروج، لكي تفكر على مهلنا.
- (يخرج)
- (يدخل رجل بسرعة، وهو يلتمس لباس فلاح)
- الفلاح: مولاي الملك. كثرنة يا مولاي. كثرنة.
- الملك: من أنت أيها الرجل؟ وكيف تسمح لبيك أن تدخل بهذه الطريقة؟
- الفلاح: صفت مولاي أنا فلا. من هذه المملكة، والأمر الذي أتيت من أجله لا يحتمل التأخير، فهو في غاية الخطورة.
- الملك: خطورة؟ وهل هو أخطر من مشكلتنا، وأهم؟
- الفلاح: نعم يا مولاي. فالجراد قادم.
- الملك: كل هذا الصباح من أجل جرادة؟
- الفلاح: مولاي ليسب جرادة واحدة بل اسرب هائلة من الجراد الأحمر آكلة المحاصيل. تقرب من أراضي المملكة. مضموت جوعا.
- مرجانة: مهما كن تبني مشكلة بيضة الديك الكبر المشكل، وأهم، واعتد

الفلاح:	الجراد حطير يا مولاي لا يستهل به
مرجانة:	وماذا سيفعل الجراد؟ إنه حشره صغيرة
الفلاح:	مولاي الجراد فدم سيكحل الأحصر، واليأس فلا وف لدينا
الملك:	اصب ترچسي لي لحل مشكلة الجراد قبل أن اعرف لمن تكون البيضة؟
الفلاح:	وأي بيضة؟
الملك:	بومع تلك الذي يلصق فوق الجذر بما أنك فلاح من الضروري أن تساعدنا على حل المشكلة لأن لديك الكثير من البيض والنجاح
الفلاح:	عوك مولاي. لديك لا يبيض.
الملك:	أخبرني كيف تسمح لنفسك أن تنهم لديك بأنه لا يبيض؟
الفلاح:	مولاي هذه جوعه، وليس نهلمأ
الملك:	يبيض، أو لا يبيض هذا ليس شأنك المهم لمن تكون البيضة؟
الفلاح:	لا وف يا مولاي، اعرضي اهتمامك لرجوك، لا بد من أحد الاحتياطات اللازمة، والأهمي علينا الجراد
الملك:	(مقاطعة) غف أخبرني الجراد الجراد صرعتا الجراد امره محلول، يا مشكلة البيضة فهي مشكلة معده، يجب أن نصل إلى حل عائل برصيني أو وروجني وإلا ستكون حزينين
	ها مرجانة لنمكر بالحل ابغرين. لو كل لديك قد لاص بيضين لما كنت لدينا مشكله كما اعطينا لكل واحد بيضة وانتهى الأمر لكن سامحه الله لاص بيضة واحدة فأوفنا بهذا الارتياك
الفلاح:	مولاي الجراد الجراد
الملك:	أخبرني لا تفهم ما لسول الحوار؟
الفلاح:	سيدي الجراد أخاف حورية البحر فلم تعد تظهر أبدا
الملك:	بضحك أتخفني من أجل جرادة أي حورية هذه؟
الفلاح:	لقد رأيت استهزلنا بالوقت، وعدم اهتمامنا بما هو واقع
الملك:	كيف هذا؟ منذ الصباح ونحن جالسون ناقض مشكل المملكة
الفلاح:	لوقت يسوع يا سيدي، والانس في الخارج قلقون جدا
الملك:	ملك، وما للوقت؟ هناك منسج للمناقضة، ولم يطق الناس؟ هاه هل نرب ننصلي؟
الفلاح:	نعم سيدي، نعم، ولكن
الملك:	ولكن، أخبرني، أنت تصعب وقتنا
مرجانة:	أناك مولاي تعرف لديك لمن؟

حمتان لديك
مولاي مولاتي يا نضر يا علم يا هو صاحت المملكة صاحت
المملكة
الفلاح:

المشهد الثالث

الملك:
الأميرة:
الأميرة:
مسرور:
عصفور:
زُعفور:
الأميرة:
الملك:
مسرور:
عصفور:
الأميرة:
زُعفور:
عصفور:
الأميرة:
الأميرة:
الأميرة:
هذا رابع! لقد عادت الحورية إليها لقد عثت الآن أصبحت مملكتنا
مجددة
هيا لننعم معاً
طلع الفجر حلت الوقت هيا اصحوا يا أطفال
صوت الساعة ملا للكون بنا للدمى يا شطر
إلى لم نكتب، لو لم نقرأ صاغ الوقت ماذا فعل؟

تصبح في يدك بكل شك من فوط الإسلام
النهاية



الرقم ١٣٧ مسرحية من فصل واحد

تأليف وإعداد: بهاء دور دار

حيدر أديسون

ترجمها عن التركية: جوزيف ناشف

الشخصيات

سعاد:	في الأربعين من العمر
جواد:	في الأربعين من العمر
المرأة ١:	زوجة جواد في الستين من العمر
المرأة ٢:	زوجة سعاد في الستين من العمر
الخادم:	في الخامسة والثلاثين من العمر (شخصية يمكن تلقيبها)
الرجل صاحب النكة:	في الخمسين من العمر (يتكلم، ويتكلم بشكل مصطنع)
الرجل القروي:	في الأربعين من العمر (يمكن تلقيبها بشكل مختلف)

الديكور: "غرفة نوم في ضيق راق بارميزر.. الساعة في حدود الواحدة والعشرين، غرفة بمرير واحد رأس المرير باتجاه اليمين، وطرف الرجلين باتجاه مقبلة الممرح. في اليمين، اليسار، والعق. توجد أبواب. عند فتح الستارة يكون الممرح خالياً، هناك مقعد مخصص للتمدد عليه.. نجد محفظتين مجهزتين. يفتح الباب الموجود في العق، ويدخل الخادم، وهو يحمل في يده محفظة سفر، وبعض الأثاث ويغلقه ويدخل سعاد بآداب الخروج، ويعمل في يده محفظة".

المشهد الأول

"الخادم - سعاد"
الخادم: تفعل يا سيدي هذه المعرفة الوحيدة البقية هي هنا هذه الليلة "ضع

- المحفظة التي في يده على الأرض امام السرير"
 سعاد: يضع المحفظة التي يحملها على طاولة الوسط. إذا أنا محظوظ. اليوم ينسأل من عني "يجل أنظر في العرفة" هل هناك حمام؟
- الخادم: "يفتح الباب الموجود إلى اليسار" طبعاً يا سيدي. ماء ساخن، وماء بارد، وماء فاتر كل شيء موجود.
- سعاد: "يسير نحو الباب الأيمن" وهذا الباب؟
- الخادم: انه عرفة النهاية، وهي تفتح على كل العرفة "هناك مزلاج لكل من العرفتين لا تفلح أن تشعر بأنك عاج، ولكن تسمع صجحه من هنا
- سعاد: ساقلم فوراً انما لا أشعر أثناء النوم، ولا أشعر صجة
- الخادم: "يشير إلى المحفظتين الموجودتين على الأرض" ما هذه؟
- سعاد: إنه لأحد بواب الحرب، ويستخدم العرفة بهل إنه من بواب "تفكر داغ"
- الخادم: سيفتح العرفة؟
- سعاد: اجل لقد ابلغ السكرتير صليحاً انه سيترك العرفة، وسيمتثل الطائفة في الساعة (٢١ ٣٠) من هذه الليلة إلى اسفل سيبقي هناك لعدة ايام، ثم يعود لقد رتب محفظتيه، واعطىها وذهب لتناول العشاء، وقال انه عندما سيعود سيمسك حسيه، ويحدث أشياءه "ينظر باتجاه القيمين" الساعة الآن التاسعة إلا خمس دقائق ان يتأخر سيقني في كل الأحوال
- سعاد: هل أستطيع أن أجد طعماً في الفندق في مثل هذه الساعة؟
- الخادم: طبعاً مطعمها يبقى مفتوحاً حتى الساعة الثانية صباحاً
- سعاد: ساعمل ردي، ووجهي، ثم أنزل إلى الأسفل "يحلج مطعته، وجلكيه، ويفتح المحفظة، ويخرج منشفة" كم هو اجر العرفة لسرير واحد؟
- الخادم: "هو يرتب القشرف على السرير" الاجر مكتوب على القائمة الموجودة خلف الباب فريجون ليزه
- سعاد: أوه الاجر عالي
- الخادم: كل العرف ممثلة، وكثير من زياتنا لا نستطيعهم، وأنت محظوظ لأنك وجدت عرفة فارغة في هذه الليلة كل هذا لزمير ممثلة ان تجد سريراً فارغاً
- سعاد: يبدو ان اجتماع حرمنا في ازمير سينت الكثير من المال
- الخادم: هل أنت أيضاً من ممثلي الحرب؟
- سعاد: "ينقل إلى العرفة اليسرى، ويضرب يديه، ووجهه، وتسمع صوت الماء يصل إلى الخارج" نعم
- الخادم: عي أي منطقة؟
- سعاد: "يا لك خلسر"
- الخادم: هل جئت بمعدتك؟

- سعاد:** كلا لقد توزع استعاني على بيوت اقرانهم ها
الخدام: جيد لقد جاء الوهاب منذ استوع، وكل النكاح، والتحكيات تمضي بحرار ه
وبينهم بواب عبوة شايك، وعجالت "تشيير الي الباب الامين" في هذه العرة يدلم
ربهم "طرايرون" الطابق الاول حجرة حاب استبول الجميع مشغولون
بدهيم الفحيف، واقامه الولايم ابها ايام ميلكه ستر بالخير علي "المرير"،
والجميع بن جميع الاحزاب ولدت ها "يتوقف عن الخروج" في الليالي تسمع
صياحا، وكلمة ليلة لا سر عي في تلك الصباح ليست شجرا، بل
مناكره ثم انك انت انما منضم الي هؤلاء الجيز في
ليست لي اهتمام عيسية
سعاد: لم اهم
الخدام: فلي ليست لي اهتمام عيسية
سعاد: ولكنك قلت انك نقيب
الخدام: نول، ولكن عندما تكون لي روجة تزنلرة، ولا استطيع العيش معها، فاني ابحت
عن الخلاصة في الحرب، ونبعد عن البيت لاخت قسما من الراحة، والتحصن
سعاد: ماذا تعمل؟ ما باقي على الامس يجب ان تتجمله
الخدام: وانا اجمل "يعصم يديه، ووجهه" لي زوجتي في كل يوم، وفي كل ساعة، وفي
كل دقيقة حرج الحليب الذي رصعته من امي من انفي تحريط نغز
المصرب، وبعض الرمقل، وبحث عن ماركه موسى الخلافة ابها لا تغز في
مثل طلي
الخدام: النسوة الشابات شعورات
سعاد: كلا النسوة الممسكت هن العيورات
الخدام: إذا زوجتك كثيرة في الفس؟
سعاد: بحتي . هكذا، وهكذا. لقد استندت فسلم علي المستن.
الخدام: "بهررة" اه يا ابي حس. لم تزوجت إذا؟
سعاد: أنا لم تزوج، بل زوجتي
الخدام: أه من هؤلاء الأباء، والأمهات
سعاد: لومن والذي. رفاقي هم الذين اجبروني، ولهذا تزوجت
الخدام: والسبب؟
سعاد: في البدايه كانوا من الحزب الأسود النسوة يعملن بيديهن، والأصدقاء كانوا
يبحثون عن زواج من الشفاف هكذا وعدن يعني هكذا، وهكذا
الخدام: فهمت هكذا، وهكذا. إذا وجدن مثلك في الحزب
سعاد: نعم. عندما وجدتنني، سميت حزبيها الأصلي.

الخالص: "وهو يخرج" أتمنى لك ليلة سعيدة يا سيدي.
 سعد: "وحيداً، وبعد أن يمشط شعره، وهو ينظر في المرآة يرتدي جاكيتته، ثم يتجه نحو الباب. يلقي نظرة في أطراف المكس... يطلق المحفظة، ويفتحها، ثم ينظر إلى المحفظتين الموجودتين على الأرض... يفكر قليلاً" هلأت المحفظتان لا مكن لهما في هذا المكان. يمكن لصحبتهما أن يلذهبن من أمام الباب "ياخذ المحفظتين، ويفتح الباب الموجود في الصدر، ثم يتركهما أمام الباب يعود إلى الداخل كي يطفي الأنور... يدخل رجل من الغرفة اليمنى"

المشهد الثاني

"سعد - صاحب فكرة"

الرجل: "يفتح مزلاج باب الغرفة اليمنى، وينخل" هل انت نعيم في هذه الغرفة"
 سعد: في كانت لي قسمة في هذا
 الرجل: وأنا أقيم في الغرفة المجاورة
 سعد: أوه جيد... إذا نحن جيران
 الرجل: ولكني لا أستطيع النوم.
 سعد: لم؟ أهيك بق في غرتك؟
 الرجل: كلا. يا سيدي. لقد جئت إلى "لرمير" من أجل الاجتماع
 سعد: إذا أنت أيضاً حربي؟
 الرجل: كنت كذلك في القديم. الآن أنا متقاعد. بصبي مريض بالروماتيزم، وبصبي الآخر صراعت العرب... لقد أصدت أعصابي. أحس بنوبات مدمية لا أستطيع النوم وحيداً. عندما تأتيني الموبة أحس بحاجة صرورية إلى "مساح"
 سعد: إذا لم تبقى وحيداً؟
 الرجل: جئت مع صديق، ولكنه لن يأتي إلى الفندق في هذه الليلة
 سعد: هكذا؟ واخ واخ
 الرجل: عندما وصلت إلى الغرفة وجئت رسالة تقول لن تأتي الليلة. حتما ذهب ليمسلي
 سعد: يريد أن يتدبسه من المصيبة، ومن البحر؟
 الرجل: لا أعرف هذا، ولا ذلك. سأفقد راحتي هذه الليلة
 سعد: لم؟
 الرجل: لن أستطيع النوم حشبه أن نأكلني النوبة
 سعد: لا تهتم. أنا موجود. أخبرني عندما تأتيك النوبة
 الرجل: ولكني لا أستطيع التحرك من مكاني

- سعاد: ألا تستطيع المساعدة؟
الرجل: هه. هذا ممكن. عندما أتدرك يجب أن تأتي، وإلا
سعاد: وإلا ماذا؟
الرجل: أهد وحي من ألم القربة، وأهد فرائشي
سعاد: صحيح الحق منك لا يهتم أبدا "لنقمه" أه ما هذه الأمور التي يفعلها
للحزيبون؟ "يعود الرجل إلى غرفته"
"تسمع صوت امرأة من الباب الموجود في الصق. يتحدث سعاد معها من
داخل الغرفة أه يسوا إلا "تزداد الأصوات" سلمت بفتك لي إلا اب
تحت يدي كفتب الفحص عليك أكتكك" كل هذه الصبحت بقي من المرأة التي
تسمع صوتها من الخارج. يذهب سعاد إلى الباب الأيسر، ويسمع"
سعاد: حتماً هذه مذكرات الباب "يقترّب الصوت تدريجياً" إن النسوة اللاتي هن أكثر
هسوء، ومجرماً، ومصلية يترن المواقف على أكثر هن عسبا "يدق الباب
هجة يهرع سعاد، ويدرج"
من في الغرفة؟ ألا يوجد أحد؟
سعاد: "يلهباط" أح روجي "للخارج" حتماً يوجد لفسد لا يوجد
من المرأة: إن كل لا يوجد، فمن أين يأتي صوتك؟
سعاد: أفسد من ألم "لنقمه" أحتر أن صوتها يشبه صوت روجي "صوت عال"
من أنسي تحولت لم أنهم حيناً
من المرأة: هل أنت تكتب؟
سعاد: نعم.
من المرأة: افتح الباب إنّا، وإلا فسأقوم بالعدق، ولكمده
سعاد: "لنقمه" أه ألقه عليها هذا أوصاً لم أيج منها "يفتح المزلاج بغوف، وتكفل
المرأة، وهي في المئين من عمرها.. عادية"

المشهد الثالث

- "المرأة - سعاد"
"ياضطرب" أه لقد جئت خطأ
سعاد: أوه.. الحمد لله ليست روجتي
المرأة ١: "أخرج إلى الخارج، وانتظر إلى رقم الغرفة" سلم هذه العربة رأسها "١٣٧"
هكذا قال لي كفتب العدق هل أنت تقم في هذه الغرفة؟
سعاد: نعم. إنها غرقتي.

- المرأة ١: سند مني؟
سعاد: سند عشر دقائق
- المرأة ١: "فجأة" أيج. لقد هرب مني ثلثية
سعاد: من؟
- المرأة ١: ربون هذه المرأة
سعاد: لم أرى ولم أتحدث معه. لا أعرفه أبدا
- المرأة ١: اللعة عليه.. إنه هكذا في البيت أيضا لا أراه ولا أتحدث معه
سعاد: هل كل صديقك؟
- المرأة ١: كلا زوجي يسوع ترميز هو الرجل، وأنا المعرفة ماذا حدث؟ جاء
لإجتماع الحرب إليه قلب. فجأة هرب من البيت، ولحقت به من "تأخر داع" لم
أبق في البيت لم أجده في الاجتماع الأسبوعي، ولا في اجتماع الضيف، ولا في
اجتماع المسوة، ولا في الاجتماع التكميلي. لقد ملكت ملكة لماذا هكذا؟
ولكن هذه المرأة لحقت به، ولم ينجو من يدي
- سعاد: هل روجك شغب؟
- المرأة ١: طبعاً.. مثلي أنا
- سعاد: إذا لم أنت مضطربة؟
- المرأة ١: "لحظة" لم المهم؟
- سعاد: "متراجعا" لا أنت ما شاهد الله تشبهينها
- المرأة ١: يمكن الاضطراب؟ في أكثر القاموس إلى هنا عبر متروجين، ما عمل المتروج
بين عبر المتروجين؟ ما هذا الصحف؟ قال لي لدي اجتماع قلب أصرب كي
بفسح، وأعرف كي برهص لا يمكن طبعاً منك طبعاً سأضطرب
- سعاد: لا لا تعزري دائماً في الاجتماعات تكون هناك أشياء مهمة
- المرأة ١: هنا هنا لا تستطيع لقاعي إنها ليست أشياء مهمة، بل أشياء رطبة أنظر
إلى عيني. لقد جفت بتأثيرهما من البكاء
- سعاد: ليمدك الله بالصبر
- المرأة ١: أمين. ماذا أفعل الآن؟ في أين أذهب؟
- سعاد: اتولي في الأسفل اسألي ككتب التفتق.
- المرأة ١: سألته ذلك "وهي تخرج" هل أنت أيضاً تكتب؟
- سعاد: نعم.
- المرأة ١: متروج؟
- سعاد: "بتردد" نعم

المرأة ١: ليمت الله زوجتك المسكينة بالخير

سعاد امين

"تخرج المرأة ١٠٠ والتي سعاد بهركات تكل على أنه تخلص منها.. بفرك يديه.. في هذه اللحظة تسمع صوت مزلاج الباب الموجود الى الجانب الايسر . يستمع باهتمام. يفتح الباب الايسر، ويدخل الرجل القاتم من الريف . انه نصف بدين، وله شاربين كبيران، وفي قدميه جزمة، وهرتدي لباساً داخلياً، وعلي صدره فانيلان ذات مربعات وفوقه جليكت جلد.. هذا الرجل من منطقة الاتصال... إن من يمثل هذه الشخصية يقتل ابناء منطقة البحر الاسود"

المشهد الرابع

"الرجل القادم - سعاد"

الرجل القادم: "مفضل" مرحباً يا أخي

سعاد: "خافاً" مرحباً

الرجل القادم: حتماً لم ألق

سعاد: ماذا؟

الرجل القادم: تشجّر

سعاد: أي شجار؟

الرجل القادم: سمعت صوب شجار قلب لأسرع ليجنك

سعاد: أشكرك، ولكني لم أطلب المساعدة

الرجل القادم: اداً هك ما كنت البس مروالي، حتى امسك الامر في المنطقة

سعاد: شكراً على اهتمامك

الرجل القادم: يا أخي في هذا العنق يجري لقاءات

سعاد: "يقهم" أجل، اجتماعات

الرجل القادم: على كل حال انها لقاءات كل القادمين إلى هنا ينامون في هذا العنق قلت

ربما يكون جاري في العرفة هو من حزباً ربما أتى إليه رجل من حزب

آخر، ويريد المتلازمة معه

سعاد: إذا أنت أيضاً تأتي؟

الرجل القادم: نعم يا سيدي أنا زعيم نادي سيور في أليك

سعاد: يعني رئيسه، ولكن ما علاقة الحزب بالنادي الريايسي؟

الرجل القادم: اما لاعب كرة قدم عظيم يدعوني "الراعي ميمو"

سعاد: ما المقصود من ذلك؟

- الرجل القادم: نحن لاعبو كرة همام. كانوا يقولون عنا في القديم اننا لا نلعب على الأرض، بل في الهواء اقوى لاعبي كرة قدم كان بطير الكره في الهواء، ويوصلها إلى القمصة، ولهذا سميت بالرسمي. كنت ارمي الكرة التي تضي إلى قنمي إلى ارتفاع القمصة، ومن ذلك اليوم يقولون عني "الرسمي ميمو"
- سعاد: أنا سعيد بلقاءك
- الرجل القادم: ثم كبر، صعدت
- سعاد: يعني، اصبح مكافدا
- الرجل القادم: على أي حال. منها أصبحت لي مكافدة لنا ملقق شاهدة لدي عشر شاحات الحمره على جدي
- سعاد: لميمبك الله أكثر
- الرجل القادم: اريد أن اقوي كرة القدم. اتخعت لثياب، وأصبحت ناديا ناديا بطل الولاية
- سعاد: كم ناديا في الولاية؟
- الرجل القادم: "متوقفا" واحد
- سعاد: الآن عرفنا معنى البطولة
- الرجل القادم: على كل حال. بدأت الأعراب تتألم، وأعضاء ناديا تقصد أعضاه؟
- سعاد: هي. أعضاؤه كثير. وانفروا لي ينسبوا إلى الحرب
- الرجل القادم: فكرة جميلة
- سعاد: وعلى هذا النحو شكلنا في الحرب طرعا شبايا، وانا اصبح رئيسه
- الرجل القادم: إذا جئت إلى هنا على أساس أنك بقت؟
- سعاد: أجل والله.
- الرجل القادم: إذا أنت أسرعت لمجدة الحزب؟
- سعاد: أجل والله.
- الرجل القادم: "صمت"
- الرجل القادم: فهم الأمر.... إن اتحقت. تريد أن تقيم؟
- سعاد: أشكرك. لم أتناول الطعام بعد
- الرجل القادم: اه يا احى ابراهيم. هناك في الداخل مله فيها كبة بيضاء، ومحتش البانجال هل احضر لك؟
- سعاد: كلا. أشكرك
- الرجل القادم: لدي شراب قنوت، "والتيستيك"

سعاد: يكفي أن أتناول سندويشاً في الأسفل
الرجل القادم: هيا انصبي لك فنوناً يا أختي
سعاد: استعنت مساء
"يدخل الرجل القادم إلى الغرفة اليسرى التي أتى منها، وتسمع صوت مزلاج الباب وهو يتلقى في الداخل، وبعد قليل يخرج سعاد من باب العنق... يبقى الممرح قارعاً لفتره، ثم يدخل جواد منفقاً"

المشهد الخامس

"جواد وحده"
"يسعل من شدة البرد والرطوبة، ويستمر معه هذه الحالة طوال عرض المسرحية، ينظر إلى ساعته"
جواد: الواحدة والعشرون، وسبع حقو، وستظل الطائرة في الساعة ٢١ ٣٠ دقيقة ليس لدي شئ من الوقت لإجراء المحاسبة، والوصول إلى المطار، وشراء التذكرة ماد بحسب لك يا رجل؟ ساهي الليله هيا أيضاً ساهي غداً صباحاً بالمطار عن طريق "جنق قلعة" يصعب محطته، وقبضه على المقعد، هذا أفضل "ينظر في اطراف المكان" أين محطتي؟ أين أأخذوها؟
"يرى محطته سعاد" ما هذا أيضاً؟ ترى هل احطت في العرفة؟ ربما كل الغرض تشبه بعضها "يفتح الباب، وينظر إلى الرقم الموجود على الغرفة" كلا الرقم صحيح ١٢٧ انه هيا فعلاً هناك رجال غير طبيعيين "ياخذ للمحفظتين، ويدخل إلى الداخل ويضعهم على الأرض، ويصطط الجرس" ساري بأي حق يصعقهما في الحرح؟ "ياخذ محطته سعاد، ويضعها أمام الباب" يمكن لصاحبها أن يأخذها من أمام الباب هناك مزيجيري بأي حق يدخل هذا الرجل إلى غرضي؟ هذا العنق لا يطعم فيه ولا ترتيب "يدق الباب" تفصل

المشهد السادس

"الخادم - جواد"
"يدخل" سيدي "يتوقف" هل جئت يا سيدي؟ محطتك جاهزات
الخادم: نعم جئت عتبت إلى العرفة، لقد وضعت محطتي أمام الباب، ووسعت محطة هيا ماذا يعني هذا؟ لم أعهم
جواد: ليس هناك شيء يا سيدي عرفت أنك أجرت إلى شخص آخر
جواد: ليس؟
الخادم: ليس

- جواد: متى؟
الخدم: منذ ربيع ساعة
جواد: هذه العرفة؟
الخدم: نعم سيدي "يخرج من الباب، وينظر إلى الرقم" تسلماً به هو الرقم ١٣٧
جواد: وأنا ماذا سيجد لي؟
الخدم: قلت بأنك ستزحل
جواد: لقد مضى زمن الطفرة. لن اذهب
الخدم: ولكنك قلت بأنك ستترك العرفة، ولن تبقي فيها؟
جواد: نعم لقد كل الامر كذلك، ولكني غيبت رأيي لن أغدر اللبنة، سأغفر غداً صباحاً عن طريق "جنيق للعبة"
الخدم: الحقيقة هذا موقف مؤلم
جواد: انتبه . هل سمعت ما تقوله؟
الخدم: نعم إن مضي قريب من دني . لقد اضطرت لن أقول لك إن الموقف مؤلم، لأنك قلت للمكسور جهر الحجاب، ونهيت
جواد: هل ذهبت حمامي؟
الخدم: 
جواد: ارفأ؟ اربور الذي لا يمدد حمله لا بعداً أنه يركب العرفة "يخرج محطليه، ويبدأ بإخراج منامته"
الخدم: هل ستبقى هنا؟
جواد: طبعاً أنا ممتن من عرهي، ثم إلى أين سأذهب في مثل هذه الساعة؟
الخدم: وماذا سيجدك لتلك المود؟
جواد: تعطونه مريراً آخر.
الخدم: ليحمنا الله . لا توجد عرفة فارغة في هذا الفندق، وأنت تعرف هذا
جواد: ليذهب إلى فندق آخر
الخدم: الفندق الأخرى مثلاً . وأصحاب الفندق يركون، ويصحبون من هذه الحالة
جواد: في هذه الحالة ليذهب إلى متونة أخرى.
الخدم: أنت كثير المزاج
جواد: كلا . بل أقول الحقيقة .. هذه عرعتي، وأنا سابقى هذا
الخدم: حسن ولكن ماذا تفعل بذاك الرجل؟ أين يصعه؟

- جواد: حده إلى غرفتك
الخادم: أنا متزوج يا سيدي المحترم
جواد: أتراك روجتك
الخادم: لا سمح الله "يترجع" من الأصل أن أتصل بالمدبر
جواد: هل ستترك روجتك؟
الخادم: كلا... سأبذره عن وجود رجونين في هذه الغرفة
جواد: الله... سيكون سعيداً
الخادم: لا أعتقد... حكماً سيد لنا حلاً لهذا الموضوع
جواد: ليست هذه من مهمتي أمور حزني هي المهمة هنا المتكلمات، والمجذلات
"يتوقف" لقد جئت إلى هنا عارياً، لكي أتسلم، ولا أشعل ناري بمنزل هذه
الأمور... دعني مرثلاً أطلب من حلم الطوق أن يحضر لي صابوناً
الخادم: علي الزاين يا سيدي "بينما الخادم يخرج، يفتح الباب من العقب، ويدخل
سعاداً"

المشهد السابع

- "المناظرة - سعاد"
سعاد: من تجرأ على وضع مصطفي أمام الباب؟ أريد أن أعرف
الخادم: "يشير إلى جواد" هذا السيد
جواد: "السعاد" كنت رائدة في غرفتي
سعاد: بأي حق؟
جواد: هذه غرفتي
سعاد: ربما يحطف بالرقم "يفتح الباب، وينظر إلى الرقم الموجود في الخارج"
كلا... تامل... الرقم ١٢٧... إنها غرفتي
جواد: كلا... بل هي لي.
سعاد: "للخادم" ماذا يعني هذا؟
الخادم: لقد كنت هذا السيد مقيماً في هذه الغرفة
سعاد: ولكنك قلت إنه ترك الغرفة
الخادم: نعم
سعاد: وسيفتر بالطائرة الساعة ٣:٣٠م
جواد: لم ألق الطائرة

- سعاد: هذا لا بهمني هذه الفرقة لي فإني "ياخذ محفظتيه من أمام الباب، ويدخل إلى الداخل ويضعهما على الأرض"
- جواد: كلا لا يمكن
- سعاد: لا بل يمكن. هذا كل ما في الأمر
- جواد: "غاضباً" أرجوك غادر هذا المكان
- سعاد: "يهز كتفيه" إلى أين؟ ألتحق مليه
- جواد: هذا لا بهمني أوجد حلاً نوسل إلى الحافم إلى سكرتير الفندق هذه الفرقة لي أنا، وسأدافع عنها
- سعاد: "يفتح محفظته" إن كنت تريد أن تكون صاحب الفرقة كل يجب ألا تتركها عندما تترك الفرقة لا يمكنك العودة إليها
- جواد: لا علاقة لك.. بحق لي أن أغير رأيي عندما أريد
- سعاد: كلا لا
- جواد: بل لي الحق "يرى للمنفعة التي أخرجها سعاد" ماذا تفعل؟ هل ستبقى هنا بقوة؟
- سعاد: طبعاً.. إن أنام بالمسروال والملكيت
- جواد: "للخادم" أيها السيد
- الخادم: كما قلت لك الوضع مؤلم
- جواد: اذهب، وبدا المدير
- الخادم: الآن يا سيدي، "بينما هو يفرج لنفسه" مستعد الأمور، وستحضر أكثر، الآن من الماعز، والسير غير موجود

المشهد الثامن

- "جواد - سعاد"
- "يستمر سعاد بإخراج لمتعه من للمحفظة"
- جواد: (يفتح غطاء السرير ثم يعود ويجلس على المقعد) يا حرام أنت تتعب بلا سبب ستعود ثانية إلى وضعها في المحفظة
- سعاد: لا علاقة لك
- جواد: "يمزح" سيدي
- سعاد: اسك
- جواد: تصور لي مدين لهذا الفندق ب ١٢ وجبة و٥ ليل

- سعاد: وما علاقتي؟ ماذا سيحدث؟
- جواد: سمحتت امور كثيرة اي واحد مما سيحصل المتغير ممثلاً؟ طبعاً أنا مدين للعدوق وانت لست مديناً للعدوق بأي شيء، وعلى علاقتك تقع اللطيف، والمشط
- سعاد: أنت فعلاً جلف
- جواد: "بعضية" أرجوك اعرف ماذا تقول؟
- سعاد: عاذرك، وعدم احترامك واصحاب كل الوصوح "يرتدي منامته" هنا كف إلى سمحت
- جواد: لم؟
- سعاد: يلزمي ذلك المعتقد "يقف جواد، ويضع اليسته على المعتقد" اشكرك
- جواد: "بعضية بارد" الأمر ليس مهماً، حتى لو سمح لك المسير، فهل نعتقد انني سأعادر هذا المكان؟
- سعاد: انت عبد كلاما
- جواد: وانت عبد كالبيل
- سعاد: "بعضية" لا تعربط بالكلام ولك
- جواد: أنت ولك يا عديم الفرية
- سعاد: أنت "يتجهان إلى بعضهما، ويتعاركان"
- سعاد: لم تف؟ هنا اصرب
- جواد: اصرب أنت بالأول
- سعاد: اذاً حد "بيدا الشجار بطريقة كوميدية... تتطابق المفردة، والظاء" انطع
- جواد: انت انطع
- سعاد: افول لك اخرج
- جواد: اخرج انت
- سعاد: انطع
- جواد: انت انطع
- سعاد: "يظهر الخادم بالباب... يراقب المشهد من البداية، ثم يضمك، وفرك اصابع يديه الاثنتين، ويثني بحركات يقصد بها زيادة الشجار"

المشهد التاسع

- جواد - سعاد - الخادم: "جواد - سعاد - الخادم"
- الخادم: ما هذه النوعية من الشجار يا جماعة، بهول له انطع، والثني يقول انطع،

الإنسان يهول انقطع. الإنسان يهول كلمة انقطع. حسن جيد فيها السيدان احسكنا النصف، والأحر المثل "يدخل بينهما، ويحاول إبعادهما، وخلال ذلك يضرب بمخدة، أو مخففتين" فيها السيدان عيب عيب فل يليق الشجار بينهما؟ افزعا بكلمة "يستمر الشجار يترعج الخادم، ويصيح" يا لكما من رجلين؟ ساداً إلا أنا نصاً هـ "يجلس سعاد على طرف المرص، ويجلس جواد على المقعد الذي وضع عليه سعاد ثوبه" هكذا اجلسا مثل البشوات البشوات

"سعاد وجواد يرتجفان من الانزعاج، والفضض. ينظران لبعضهما بحدّة. لبايهما وهيهاتهما في وضع غريب، وغير مرتب... يلثم الخادم كأساً من الماء إلى سعاد"

سعاد: أشكرك . لن أشرب أعطها له

الخادم: "جواد" ها اشرب أنت

جواد: "ياخذ كأساً من الماء ويشربه" أملاً ثانية

الخادم: كما تأمر.... بالصحة والمغني

جواد: "شرب ثانية" شكراً يا إلهي... كأساً آخر

الخادم: سيكون كثير! لخصي أن تبال للفرش في الأرض

جواد: وما علاقتك أنت؟ مستشه

سعاد: "جواد" يا لك من رجل رطب؟

جواد: أنت الرطب "يحدث الاثنان، ويقلقان"

الخادم: "يدخل بينهما" لا عداً ثانية "ببيرة حادة" اجلسا في أماكنكما

"يمر من موافقتهم، فيحدث ثانية بصوت حاد" ها على :لكما "يقلقان" اجلسا "يجلسان" ها "يها" اجلسا "يجلس" اسريعا هكذا اعتد على الأوامر

سعاد: "ياي" أي السيد؟

الخادم: السيد ليس هذا يا سيدي

سعاد: أين هو؟

الخادم: -هـ إلى البلد تذكرت ذلك كل قليل -هـ إلى رعاية السيد هـك

مشكلة ومديرنا رئيس الجمعية انه هـك، ولن يأتي قبل منتصف الليل

جواد: حسن ما دام غير موجود، فأطلب زوجته

الخادم: إنها نائمة

جواد: ايضاً

الخادم: لا يمكن يا سيدي .. وصل القوم إلى مرصها... إنها زائدة في مشفى البلد منذ أربعة عشر عاماً

- سعاد: إذا اطلب وكالة في هذه الحالة، سكرتيرة، المدير الإداري. بك أخدمهم.
- الخادم: الجميع في اجتماع القصيدة
- جواد: من يتبر هذا التمثل الآن؟
- الخادم: أنا
- سعاد: إذا أوجد حلاً لموصو عا
- الخادم: سننتظر عودة المدير
- جواد: ومتى سيعود؟
- الخادم: "ينظر إلى ساعته" الآن الساعة ٢/٢٢. سيكون هذا عند الفجر.
- جواد: سافروا عداً صباحاً النوم ينال من عيني. يقف أمام المقعد ويذهب، ويجلس على حافة السرير.. لسعاد" لو سمحت أيها السيد المحترم
- سعاد: ماذا تريد
- جواد: ابتعد عن الفرائس
- سعاد: لا يمكن
- جواد: سيبدأ نقابة
- سعاد: كما تريد "يقف على قدميه، ويمسك للشجار"
- الخادم: "ينقل بينهما" دعكما من هذا لم يبق ماء في الإبريق أعفد أنسي وجدت حلاً
- جواد: كيف؟
- الخادم: ستجلب طرقة ولا تفتش
- سعاد: لم افهم
- الخادم: سترمي قطعة سانية في الهواء من أراد الطرقة ينام على السرير، ومن أراد أنفض برجل إلى مكان آخر
- جواد: إلى مكان آخر؟ إلى أين؟
- الخادم: على سبيل المثال إلى شاطئ البحر... إلى رصيف الميناء
- سعاد: اذهب أنت إلى تلك الأماكن أعط شرفك للسيد
- الخادم: لقد قلت لكما قبل قليل إنني مقروح
- جواد: "لسعاد" انتبه لكلامك أنا ألبس من الرجال الذين ينامون مع الخدم
- الخادم: "جواد" حتى لسا حتماً زوجتي رئيسة المغسلات، وأنا في هذه اللحظة وككل المدير "يخرج مصرعاً"

المشهد العاشر

"جواد - سعد"	
"يتحدث سعد وجواد بهدوء، ويحاولان إقناع بعضهما"	
سأفك مرة، وسأفك نغمة لأن تذهب من هنا؟	جواد:
وأنا سأفك عن السوال؟	سعد:
وإني عليك بكلمة كلا	جواد:
وأنا أقول كلا	سعد:
حسن .. في هذه اللحظة أنام أنا	جواد:
وأنا أيضاً "يدخل الاثنان في الفراش، ويجلسان بجانب بعضهما"	سعد:
خير؟ ما هذا؟	جواد:
تمام. لنمض لليل على خير	سعد:
أبعدك ما تقول؟	جواد:
طبعاً	سعد:
ولكنك إن ترتاح "يفكر قليلاً" أنا أشعر كثيراً ليس العرائس فقط بل العشق سيتحرك من موضعه	جواد:
لا بأس .. شكر بصدق	سعد:
لم؟	جواد:
وانت أيضاً إن ترتاح "يفكر قليلاً" تنفوح رائحة من كيمي تشبه رائحة جنة	سعد:
كذب لا يمكن البقاء في العرفة بل في العشق كله	جواد:
لا بأس أنا معي رشح، إن لشم "يبدأ بالصعل"	سعد:
إذا؟ ليهنك الله بالراحة "يملأون القنوم"	سعد:
كلا إن ننام "يشد اللحاف"	جواد:
سأفك يا بني أتم "يشد اللحاف على نفسه"	سعد:
كلا إن ننام "يشد اللحاف"	جواد:
قلت سأفك يا سيدي المحترم.	سعد:
إن ننام يا سيدي المحترم.	جواد:
سأفك ولك	سعد:
أنت ولك يا ولك	جواد:

- "بيدا الشجر على الفرائس، وتختلط المقعدة والبطانية، ثم يتهاوى الاثنان على الأرض فوق بعضهما"
 أنت عديم التربية
 جواد: أنت رجل حجير وفتح
 أنت معزه
 جواد: وأنت تعلم
 "يتعب الاثنان.... يجلسان على الأرض.... يبدآن بالتناوب"
 جواد: "يهنوء" هل تريد النوم؟ ثم المشجرة*
 المشجرة أنا أترب عليها أثناء النقاش في الحرب
 جواد: لم أهتم
 أنا نأب الجمجمة اسمي جواد "شكين" أعمل لحدا
 جواد: "يقف محتاراً" أحم أنت أيضاً نائب؟
 جواد: "يقف أيضاً" طبعاً وأنت
 جواد: وأنا أيضاً نائب اسمي معك "شي شكين" أصل شاوريا للحم
 جواد: هل أنت من أعصاب الحزب الذي سيجتمع هنا؟
 جواد: نعم.
 جواد: إذا نحن من الحرب نصه جسا إلى لومبر من أجل الاجتماع هل يلق بنا الشجر*
 "يتماثل الاثنان.. في هذه اللحظة يظهر النادل بالهدب. وينظر إليهما بحيرة، ثم يبتسم"

المشهد العادي عشر

- "الصباقر - الخادم"
 الخادم: "نفسه" تملك أصحبا ناعمين يروق بلحم حروف لم أقتنع بهذا الأمر؟
 "يلتفت إليهما" هل تريدان شيئا أيها السيدان؟
 لا
 الخادم: لا
 الخادم: لم يبق لي عمل، استودعكم الله "لا يردف عليه" واضح لم يعودا يسمحان الأمر "يخرج"

المشهد الثاني عشر

"سعاد - جواد"	
أنت تكتب عن أي منطقة؟	سعاد
عن "تلكر فاغ" وأنت؟	جواد
عن "الكسير"	سعاد
عوا يا أخي.. لقد كنت ضااً معك	جواد
استمع الله أرجوك ان سامحني أنا من كل ضااً معك في الاول	سعاد
"يشير إلى القرائش" انت متعب كثيراً فصل بـ	جواد
لا يمكن والله أنت مصطر للاستيعاط بكذا في الحد تفصل بـ أنت	سعاد
استرح	
لا يمكن	جواد
لا.. لا يجب أن أكون ضااً معك	سعاد
أقول لك أرجوك	جواد
لن اسمي تلك القطاعه في حقي أبداً عندما أنتكر ترتجف اطرافني	سعاد
أرجوك ان تعيل اعداد شعور "ياخذة إلى القرائش، وهو يرت عليه" بومك	
ها بذل على يومتك، ورتك	
ولكن ماذا ستقبل أنت؟	جواد
سأركد ها على المقعد.. سأتحمل	سعاد
هذا يعني أنني لا أحترمك	جواد
بالممكن.. سيكون هذا شرفاً لي	سعاد
"يتمدد جواد على السرير، وسعاد على المقعد.... هناك ضوء خفيف على	
المصراع يستمران في الحديث من أماكنهما"	
في شمت راحة قديمي، صافح الثلاثة	سعاد
أبداً	جواد
أشكرك "مقلت لصاعه"	سعاد
أرجو ألا يزعجك شعيري	جواد
أبداً شعيرك سيبدو لي مثل القسم العربي	سعاد
أشكرك	جواد
"صمت لفترة"	

- سعاد: لئلا يصنع بكلمة انت
جواد: بل انت متفاديك بسعد
سعاد: أشكرك يا جواد
"صمت لفترة"
سعاد: هل انت متزوج يا جواد
جواد: متزوج رواج من النوع الصعب
سعاد: هل زوجك مريضة؟
جواد: لمبت مريضة، ولكنها غيرة. اه انها براقب محطتي، ورسائلي، وسعرف
ألى نوع موسى الحلاقة براقب كل شيء نحن حريزون لا يوجد بيت
أسرار الزوجه كثيره، في الستين من العمر، وعندما نكون هناك اجتماعات
حريبه كهده، فيها ناكل لحم راسي ليلاً، وها أنا تفعل المسجل كي لا اذهب
إلى الاجتماع. هذه المره اخبرت عنها لفسه الاجتماع. جبت إلى هنا حمية
كم تشابه أفكارنا
سعاد: هل انت أيضاً تحترق من وصفك؟
جواد: أنا أيضاً روجني غيرة. هم أيضاً في الستين من العمر. تفعل المسجل،
كيلا اذهب إلى الاجتماع. أنا أيضاً جبت إلى هنا حمية
ليراقب الله بجافاً. ليتنا نقتل الباب
سعاد: اجل "تجه سعد إلى الباب، ويقفنه.... وسمع سعد جواد" اه أنت تسعل
كثيراً هل أصابك البرد؟
جواد: نعم.
سعاد: هل ادع طهرتك "بالقنطريود"، واصنع عليه مشعة؟
جواد: كلا أشكرك
"بعد فترة صمت نسمع صوت امرأة من الخارج"
المشهد الثالث عشر
"صوت المرأة من الخارج" تنق على الباب" هي اسمعي افتح الباب
واخ روجني.
جواد: واخ روجني.
سعاد: هل انت متأكد انها روجتك؟
جواد: "يجمع... يستمر النطق على الباب" صوتها يشبه صوت روجني

- سعاد: "يقف الباب" هل أفتح الباب؟
جواد: افتح. ولكن ربما هي زوجتك؟ لي شئت إذا أخرج الباب؟
سعاد: حسن. وإن كنت زوجتك ماذا سافعل؟
جواد: صحوح. ماذا سافعل؟ "يقف الباب بقوة" صبح شرشف الممرير على رأسك، غط رأسك. دع عينيك تظهرن قبل وأفتح الباب.
سعاد: "يفعل ما طلب منه، ويذهب، ويفتح الباب، وتظهر امرأة، وهي كبيرة في السن" أوه نصلي.
جواد: أخ. إنها زوجتي "يقتفي تحت الممرير، ويرفع رأسه من تحت رجل الممرير، ويستمع إلى حديثهما".
المرأة ١: ألم يعد جواد إلى الآن؟
سعاد: لا "يقع القطاء من على رأسه".
المرأة ١: أم. هل تعطي رأسك عندما تنم؟ لقد قال لي الخدم أن جواد في الرقم ١٣٧.
سعاد: كل في هذه الغرفة، وهل ساعة أحد محفظتي، ورجل
المرأة ١: كيف يمكن هذا؟ أيا الرجل جسي لم أيسر؟ لا أظنهم "تجلس على حافة الممرير مزعجة" ما إن يع تحت يدي، صبحتري. والله احترق. والله احترق صباه
الحبي، وكل العرب على رأسه
جواد: "من تحت الممرير" وأخ
المرأة ١: سلحول طرده من حزيه. اما أن نحم في البيت، أو سنذهب للمسح
سعاد: حرام على المسكين. هل يحب المرأة زوجته إلى هذا النحو؟
المرأة ١: أه يا سيدي. أه. المسك رجلاً؟ إنما تشبهان بعضكما مثل النيران
جواد: إنها متحدة كثيراً. هذه المرأة بلعن الحبه "يحمس بالمسك" وأخ. تحرك المسك
تأنيه
المرأة ١: ألم يخبرك إلى أين سيذهب عندما أهد حقيقتي؟
سعاد: لا. لم يخبرني.
المرأة ١: كم حمله؟
سعاد: لم أسكه.
المرأة ١: لم؟
سعاد: لقد تشالجرنا من أجل العرائش؟
المرأة ١: لم أفهم.
سعاد: فراد العرائش له، وأما قلب له كلا. العرائش لي. ثم حدث الشجار

- المرأة ١: ليتك صريت الحنوبر.
- جواد (من تحت المصير) انظروا انظروا الى الحافلة يريد ان يصير "ميسر" اه
- سعاد: ثم نصلحنا
- المرأة ١: كيف نصلحنا؟
- سعاد: أنا، وهو يواب من الحرب نفسه
- المرأة ١: "نفسها" والله هؤلاء مجتدين يا عزيزي هل يتوقف المرء عن الشجار بمجرد انه من الحرب نفسه؟ لو كنتما حربيين مختلفين، فربما
- "سمعت لفترة"
- المرأة ١: ماذا سافلت الآن؟
- سعاد: سبطين عن زوجك.
- المرأة ١: صحيح، ولكن لقد تجاوزنا منتصف الليل سبخت عنه في صباح الد انظر إلي يا عيني المحترم انت تمنطع ان تجد مكانا في أي مكتب عطفي غرثك لقد غيب كثيرا
- سعاد: يا لطيف كيف؟
- جواد: أه، والله ان هذه المرأة مجنونة.
- المرأة ١: يمكن تماما
- سعاد: جود، ولكن إلى أين سذهب؟
- المرأة ١: سألته هذا المقعد، ونصحه على الشرفة لم يبق الكثير على الصباح
- جواد: آخ، أيتها السيدة غور المحترمة.. آخ
- المرأة ١: "سمعت صوت السعال، ولكنها لا تعرف من ان يأتي الصوت.. تنظر في اطراف المكتب.. لسعاد" حتما حدثت صجة
- سعاد: نعم جاء الصوت من الأسفل.
- المرأة ١: فربا؟ سنكون مدعجا من هذه الصجة، ولأنني اعتدت على شحير جود، قبل هذه الصجة تكفي عذبه بالنسبة الي
- سعاد: انظري الي يا عيني المحترمة لا استطيع التحلي عن العرفة، ولا أقدر على النوم في الشرفة انني مصاب بالرشح لدرجة كبيرة انظري انظري انظري اما انا وعلى راسي شربف الفرائس، ثم ان سيدك المحترم قد انتقل حتما الى فندق مجاور اسكني هناك، وهذا اسهل المرأة يجب ألا تترك زوجها في الأماكن المزدحمة
- جواد: احسب يا رفيقي الحربي "لا يستطيعون يضبط السعال، فيمصل"
- المرأة ١: "سمعت صوت السعال" حدثت الصجة مرة أخرى؟

- سعاد: نعم . جاءت من الأسفل .
 المرأة ١: الله الله شيء غريب في هذا الحق لا يأتي الصوت من الجانب "تتوقف قليلاً" لقد تكلمت مع جواد بمرعه الحو منك يجب أن أجده فعلاً أقول فيه في هذا مجاور أليس كذلك؟
 سعاد: نعم . هذا ما بقي في عظمي .
 المرأة ١: "وهي تذهب" إن شاء الله سألني العيص عليه السلام، وإن لم تجده، فساعود نافية إلى هنا عسطل في الشرفة إلى الصباح
 سعاد: سنفكر بالأمر عندئذ هما . مع السلامة
 المرأة ١: هما . أستودعك الله الآن "تخرج"

المشهد الرابع عشر

(جواد - سعاد)

- سعاد: "يتقي الباب خلف المرأة" مرت على خير
 جواد: وعليك أيضاً "يخرج من تحت السرير، ويعود إلى الفراش"
 سعاد: "يتمدد على المقعد" لا نواحدني . أنا مترعج لأنني لم أصطع هراشي لزوجتي رهيق حربي لم ادعها براح في الحرفة
 جواد: أنا منير لك لأنك أتعبت حيلة رهيق لك في الحرب إن أنسي لك هذا المعروف
 سعاد: "يضع قبضاتية على رجله" ليمسك الله فراحه يا أخي
 جواد: "يضع الثماني عليه في السرير" ولك أيضاً
 "بعد فترة يدق الباب بهدوء"
 سعاد: من؟
 المرأة ٢: "من الخارج" افتح . افتح . أنا
 جواد: وأخ . زوجتي ثقية . والله إن هذه المرأة مجذوبة
 سعاد: لقد عابت سرعه ما شاء الله منها مثل المحرك . هنا كل واحد إلى واجبه
 "يبدأ جواد بالاستعداد للدخول تحت السرير، ويضع سعاد شرشف الفراش على رأسه"
 جواد: حتماً ستعود إلى قصة الشرشف ثقية
 سعاد: لا بهم . سحتمل "يفتح الباب . جد المرأة ٢ عند الباب" وأخ . إنها زوجتي
 "يتقي الباب، ويقفله، ويعود، ويدخل تحت السرير" يخرج يا جواد . إنها زوجتي . هنا قليلها الدور لك هذه المرة

جواد:

"يفرج من تحت السرير" كما تريد

المشهد الخامس عشر

"الساكن - المرأة ٢"

جواد

"يُفتح الباب" نعم يا سينتي المحترمة هل تريدين شيئاً؟

المرأة ٢:

"وضعها مضحك" هل أحطت في المكان؟ أليس رقم الغرفة ١٣٧؟ "تنظر خارج الباب إلى الرقم" تمام لا يوجد خطأ الرقم ١٣٧

جواد:

نعم. ليس هناك خطأ هل تسكين عني؟

المرأة ٢:

اه انظروا إلى هذا المجنون أتحدث عنك السحرة يا عزيزي فها أبحث عن روجي

"تدخل، وتنتظر في اطراف المكان"

سعاد:

"من تحت السرير" انظروا إلى هذا النصرف بي قلب لها يا روجي، فليها تقول لك لتنتزع روجك

جواد:

لا يوجد هنا أحد سواي يا سينتي المحترمة

المرأة ٢:

"تقترب من السرير" لا يوجد أحد؟ كيف يمكن هذا؟ لقد قال الخدم إن سعاد "تشي شكين" مقيم في الغرفة ١٣٧

جواد:

لا أعتقد أحشى أن يكون هناك خطأ

المرأة ٢:

أنا لست صماء يا عزيزي

جواد:

استمع الله ما لم أقل إنك صماء كنت تقول إن الخدم قد أخطأ

المرأة ٢:

هه , ربما أليس هناك أحد باسم سعاد "تشي شكين"؟

جواد:

هل أنت تترين أنا حواد "بشر كين" من يكون سعاد "تشي شكين"؟

المرأة ٢:

من سيكون يعني؟ روجي لمناقشه الله ماذا أقول؟ لا أعرف إن كان مدعوا لأجتماع الحزب أم لا؟ لقد أرسل ثقبية من البيت لقد لمعت به من "بلكاسير" أو لممكت به بمقلعه

سعاد:

"من تحت السرير" وأخ. لقد احترقت

المرأة ٢:

سأدعهم يطردونه من حزبه

جواد:

حرام. هل فنت المرأة التي تحب روجها على هذا النحو؟

المرأة ٢:

أيها المنفي أخ. قسم رجالاتكم كالملاكمة تشبهون بمصكم

سعاد:

إنها ترعوا مثل الجمال

المرأة ٢:

(تشم المكان كالقطعة) هناك راحة هنا "تستمر في الشم" راحه قدمين

- جواد: راحة قدمي؟ أنت تُخضعني.
- المرأة ٢: أنا لا أنزل إلى الحفرة معك إنها راحة قدمي لست محطة
- سعاد: "من تحت السرير" واح لد بلع الحبة أعرف أن راحة القدمين مسحق لي مشكله
- جواد: يا سينتي المحترمة عودي الي وعيك ما الداعي لوجود راحة قدمي في غرفتي؟ "يشم قدميه" ثم انطري الراحة طيبة
- المرأة ٢: صحيح فمك لا يروح منها اي راحة "تقف، وتبدأ بالشم" تمام وانه إنها راحة قدمي أنا لا أحتزع شيئا
- جواد: "يشم أيضاً" هل أنت قريسه؟
- المرأة ٢: أجل. إنها راحة قدمي روجي.
- سعاد: ويحك. أنا رجل ذو راحة؟
- جواد: "للمرأة" انتبهتي. لا تحطئي يا سينتي المحترمة
- المرأة ٢: ما الداعي؟ ألا يمكن للمرء ان يعرف الي راحة قدمي ووجه؟
- سعاد: "تبدأ بالشم بطريقة عميقة" إنها تلك الراحة يا حيتي
- جواد: لمعاذك الله على هذا هذه المرأة ليست امراه (بها كلمة مرئية
- جواد: اذا دعيا بحث في هذه المعرفة عن صاحب هذه الراحة يا سينتي المحترمة
- المرأة ٢: "يبدأ الاثنان يشم اركان الغرفة، والايواب"
- جواد: هي، وجواد يرفعان انفيهما في الهواء، ويشمن "ليس هنا سم لا يوجد
- سعاد: "شم بالها" ده ها أيضاً لا يوجد "يقتربل من راس السرير" هه الرائحة
- جواد: ها. في هذه الفلمية
- جواد: "يشم" لا أعرف لي انمي لم يشم تلك الرائحة قط.
- سعاد: واح صبيحنا. اختر يا سمك نوعاً من الموت
- المرأة ٢: "تشم بهق" روجي في هذه المنطقة "جواد" انظر انظر شم انت أيضاً
- جواد: جيد، ولكن أنا لا اسير راحة قدمي روجك

المشهد السادس عشر

"السايقان - المرأة ١"

- المرأة ١: "تظهر بالباب، وتري المرأة ٢، وجواد، وهما ولفقان إلى جانب بعضهما،
- جواد: "جواد" اح يا عديم الاخلاق يا عديم التربية إنها الفوصوي. إنها المنسوع
- جواد: "تري المرأة ١، ويهرب من خوفه الي خلف المقعد، وكأنه يريد اللقاء" اح يا روجتي. أه يا حبيبتي. اح يا مملكتي. أه. أه يا قطعة مني

- المرأة ١: "تهجم على جواد" إذا انت هذا هو؟
سعاد: واخ صبحنا ستقوم الغيلة
المرأة ١: "جواد، والمرأة ٢" قولا لي ماذا تفعلان هذا؟
جواد - المرأة ٢: رائحة قديمي
٢:
المرأة ١: امكنت سلفندوعلي الآن. ماذا تفعلين برائحة القدمين.
المرأة ٢: ماذا أفعد؟ رائحة قديمي روجي
المرأة ١: "تشير إلى جواد" يا عزيزتي.. هذا روجي
المرأة ٢: ما نظلي أنا؟ أنا أبحث عن روجي أنا؟
المرأة ١: تبحثين عن روجك؟ يا عزيزتي، هل يمكن البحث عن الروح بالرائحة؟
المرأة ٢: طبعاً أنا أريد رائحة قديمي روجي عن بعد منذ مئة متر
سعاد: "من تحت السرير" ليتك لا تجديه
المرأة ١: "جواد" جواد . قل الحقيقة هل هذا صحيح؟
جواد: "بخوف" والله صحيح
المرأة ١: لكم. المثل بالموت في كفت تكذب
سعاد: لا سمح الله
المرأة ١: عيا إذاً لنبحث معاً
سعاد: تمام الآن ابتلعت الحبة
"المرأة ١ و ٢ تضمنان، وتصهران صوية"
المرأة ٢: في إحدى الروايات هل تسمى الرائحة هذا؟
المرأة ١: كلا
جواد: وأنا لا أشم شيئاً
المرأة ٢: "عند أحد الأيووب" وما؟
جواد: لا يوجد
المرأة ١: وأنا أيضاً
سعاد: "من تحت السرير" واخ. الآن بدأت المطاردة
المرأة ٢: "عند راس السرير" حس وماذا يوجد هنا؟ "الجميع يشمون"
المرأة ١: هو . هنا أنا أيضاً بدأت أشم الرائحة
جواد: لا أعرف يبدو أنني فقدت حلقة القم

- المرأة ١: يا جواد عد إليّ وعيك هذا توجد راحة مثل راحة لجنت
سعاد
المرأة ١ و ٢: "ياضطراب" أه يا إلهي أبت أن أقمي فاكسراء، ولم يرحم منهما الراحة
المرأة ٢: هذا قبيح في السرير "يرفع العطاء، والمخدة، وينظران تحت السرير"
عديم الإحلال يا عديم التزييه أيتها الغرضوي أيتها الملعون "وجهه" ده ب
"مبعدا" أنا لست مينا في هذا الموضوع كما رغب لك تحملت حتى
الذهبية، ولكنهما كذا أقوى مني
المرأة ٢: أليس بسرعة، ولمرع لمشي.. لا تدعني أرتكب ذنباً
المرأة ١: "المرأة ٢" احصت يا اختي "جواد" هذا ليس أب أيضاً منصرف بداعي
مصيبة ما

المشهد السابع عشر

- "الصابون - الخادم"
الخادم: "يظهر بلباب، وينظر بحدة" أوه ما شاء الله أجرتا العرفة لشخص،
والزيتن اصبحوا أربعة "لتجميع معاً" أيتها السيدات أيتها السيدون نحن
على أغلب الصباح مكررات الصوت في السينما ننادي سيمفونجتماع
لحريكم
جواد وسعاد: "ياضطراب" ماذا لقد تأخرنا "يرتدبل ثوبهما"
المرأة ٢: "سعاد" لا يمكن أن نذهب
سعاد: ولكن لا يمكن.
المرأة ٢: اسكت لا نزعني اجلس هنا "يجلس سعاداً على حافة السرير"
المرأة ١: "جواد" ماذا أنت أيضاً؟ اذهب والله سلكسر رجلتك
جواد: يجب أن أذهب.
المرأة ١: قلت لا يمكن يعني لا يمكن اجلس في مكانك لا تتحرك "يجلس جواداً على
الأريكة"
الخادم: "للمراتين" أيتها السيدات عروا اسمعني لم تهتمل بهذين السيدين؟
المرأة ١ و ٢: بـ هـا، فلهما أن يحورا إلى البيت نأنيه
الخادم: "يتوقف" لا نهما ايذا أنا كقول هذين السيدين انهما يعملان من أجل البلاد
أنا أيضاً حزبي الحزبي يذهب مساعداً إلى الاجتماع، ويعود مساء إلى
فعلش إلى لم يكن كلامي صحيحاً، ضلّعتك شرابي
سعاد وجواد: "يعتقلان الخادم، ويقبلان خديه" عشت لست بأولي نعمتها

الخدم:

لا يا حبيبي. أنا من حزب "مكي طيباً"

جواد:

لا بأمر. لن أسمى محروك هذا بشركك

الخدم:

لا بأمر. هذا ولجني "يخرج"

المشهد الثامن عشر

"جواد - سعاد - المرأة ١ و٢"

جواد:

لوه الأمور تميز في طريقها

سعاد:

لنيس بعد

سعاد:

حسن الاثنين كنا ن فكر بلقوم في عرفة واحدة والآن أصبحنا أربعة

جواد:

تفو. لم أفكر بهذا من الفرحنة

سعاد:

كف كف. لقد حطرت لي فكرة

جواد:

خير؟

سعاد:

"نذهب إلى الباب اليمين، وينقه" يا سيدي المحترم يا سيدي المحترم

الرجل:

"ينادي من الداهل" أنشرك.. لم تكفي النوبة بعد

سعاد:

هل ستكفي خلال دقيقة واحدة؟ أريد أن أقول لك شيئاً

"صاحب النوبة يفتح مزلاج الباب، ويخرج"

المشهد التاسع عشر

"السايقون - رجل النوبة"

الرجل:

نعم؟

سعاد:

غرفك بممر يربط اليمين كذلك؟ قلت لي أن صندوقك لن ياتي هذه الليلة؟

الرجل:

نعم

سعاد:

كنت تسمى النوبة لم تكن تريد البقاء وحيداً أليس كذلك؟

الرجل:

نعم.. لم يدخل النوم جفني من الخوف لقد تصابعت من ضجعتكم

سعاد:

في وجدنا لك صدوقاً، فهل نرتاح؟

الرجل:

بل سأسر كثيراً

سعاد:

"نذهب إلى جهة الغرفة اليسرى، وينادي على القروي" يا سيدي المحترم يا سيدي المحترم

القروي:

"من الداهل" ماذا تريد؟ ماذا حدث في منتصف الليل؟

سعاد: نعم، لو سمحت
القروي: كف سارتدي ملايسي

المشهد العشرون

"الصبايقون - الرجل القروي"
"الرجل القروي" لقد جئت للاجتماع ليس كذلك؟
سعاد: نعم.
القروي: حتى لو لم تكن من المنطقة نفسها، لماذا تستطيع ان تساعد حربياً بحب
سعاد: حربيكم؟
القروي: أعطيه روعي.
سعاد: ها يوجد صديق بحب حربيكم، كروحه جاء من أجل الاجتماع، ولكن لديه
مشكلة.
القروي: مراني الحربيون رفلق.
سعاد: ما أرينه هو هذا احد رفلقا نكبه النوبة أثناء النوم إذا لم وحيدا بنگم
كثيراً.
القروي: امك ان يعير غرفتكم؟ لدينا ها بعض النسوة، ولا يستطيع النوم معاً
"يفكر" هناك سبيل ضروري بالنسوة، وحربي بحلجه للعرى
سعاد: تمام يوجد سريرا في غرفة هذا الصديق ستنام على أحدهما
القروي: كف سلف اسمعي "يذهب، ويحضر امتعته" هيا.. الحربيون اخوة "يدخل مع
الرجل صاحب النوبة إلى الغرفة اليمنى"

المشهد الحادي والعشرون

"الصبايقون"
أنا مع زوجتي "يشير إلى الغرفة اليسرى" مننام في الداخل، وانما ابنيها هنا
المرأة ٢: بما أن هناك غرتين، فلنما ننام في الداخل، ونحن سنمضي ها كشغفترين
جواد: "لصعاد" وافق. بعد أن نخلد للنوم، سوف نهرب، ويرحل
سعاد: موافق ليرض الله عنك
"يلخضان لمتعتهما، وهما يخرجان"
لقد كنت الغرفة رقم ١٣٧، واجبتها الآن!!
ستار

المسرح المدرسي والمنظومة التربوية

هيثم يحيى الخواجة

المسرح المدرسي (سمات وأبعاد)

تعريفه يتفق الدارسون والباحثون والمسرحيون على أن المسرح المدرسي هو مجموعة الفعاليات المسرحية التي تمكن النشاط المسرحي داخل المدرسة من خلال مجموعة من الطلاب أو الطلاب أو هرة المدرسة المسرحية وبحرين المسرح المدرسي مسرحية على الطلاب والطالبات والمسرحيين والهيئة الإدارية وأولياء الأمور والجمهور العالم وشرك المسرحيات المدرسية هي مهرجانات المسرح المدرسي والمسابقات والاحتفالات التي تقام في المدرسة وخاصة في منتصف العام ونهايته

غاياته وأهدافه :

من الناحية القولية في المسرح يساهم في تطور الأطفال وموهم لأنه يساعدهم على ابتكار شخصياتهم وبقائها عما ما يحسن لهم من انشاء الحبال وتدريب على تعلم والمعرفة وربادة حصيلة اللغوية وتعليمه مهارات الحفظ والفصاحة وأسلوب الحوار وحسن الاستماع وغير ذلك

كما تقدم مستندج إلى هدف المسرح

المدرسي التربوي ليس شريكاً ممثلاً أو حريصاً، وإنما الهدف أوسع وأشمل من ذلك بكثير، لأن التواء العلم الذي يتكسبونه من المسرح المدرسي سيطلق بهم، والموسيقى والفنون، والحكمة، وفوقه الشخصية، والعلم والمعرفة وغير ذلك من مهارات هذه الطالب هي بناء شخصيته وإبداعه وأمواله الحياتية وإذا كنت قدأما ومنه الاتصال الممتلئ ببعضهم وبالمولف والمسرح والجمهور وغير ذلك من مضمين وصمتي السيوغرافيا، في هذا الاتصال والدراما تمثل جماعي، وفي المسرح المدرسي يساهم العمل الجماعي بصورة متمثلة يتمثل انعدام التجميد في الطالب وانخراط الطفل في العمل المسرحي يساهم ومشاعره وروحه، لأنه يحصل منه عمل شيئاً ويبتكر أمراً يقول أ ف الفجوى

(يوجد في إنجلترا وويلز الكثير من المومسات التي تعطي اهتماماً كبيراً لدراما الأطفال، هناك مدرسين وكليات للطلق والدراما، وكليات التربية وجمعية الترام البريطانية وغيرها ولوزارة المعارف أيضاً انشاء حصص بالدراما يوم مراجعة المناهج الدراسية في المدارس وكليات التربية والموسيقى الأخرى في إنجلترا وويلز، وقد أصدرت ويلز كتباً خاصاً بالدراما في

وتسايل الصعوبات فيها لأن المعلومة التي تقدم غير التمثيل بتدبيرها الطالب وبمفهومها سرعة أكثر من هراعتها من الكتاب ومن التمهيد أو تراوq مبرحها المصاحف هواند تربية من مثل الكشف عن خرافات التلاميذ وبمفهومها وهواند نصيب من مثل تاذية الطالب لدور يحلم أن يحدو مثله في الواقع ويعتمد بتفصيص هذه الصور ينشر بالراحه والطماثيه والروح ومن مثل معالجة الحجل والاحطواء والحواف والتفكك والعافاة والكمل والضمول والعزلة

وقد ثبت بأن المسرح المدرسي وسيلة مهمة من وسائل الاتصال للتعبير عن فكره أو مفهوم أو شعور وهو أيضاً وسيلة لتدريب القلب وتفصيله والترويح وأسلوب فعال لتعبير الطلاب الكفونة ونحقيق الثوارن النفسي

موضوعه تتحدد موضوعات المسرح المدرسي بالقضايا الطمبة التي يركز عليها المنهج المدرسي: مصاهه إلى ملامح معرفية يعرضها النص المسرحي والمصياغة الفنية والإبداعية لأن المسرح المدرسي يهتم بالمناهج اهتماما كبيرا، وهذا ما يجعل موضوعه مختلفه عن موضوعات مسرح الطفل وكذا وجه هذا المسرح باتجاهات الموضوعات العلهه، فإنه بذلك يقرب من مسرح الطفل، ولهذا هل من المعيد في تخصص المسرح المدرسي بالمناهج الدراسية ومسرحه هذه المناهج لكي يربده هذا التخصص عمقا وعلقا وفراة وهذا قد أثبت التجربة بأن مسرح المناهج أسلوب ناجح في توصيل المعلومة وتنبيهها في ذهن الطفل، لأنه يسوعها عن اللعب والحركة والموسيقى والمعناه وغير ذلك من منع بتدبيرها المسرح ليزنر بها في التلميذ فالمسرح المدرسي مختصر يعمل فيه الطلاب والطلقات لاستيعاب العلوم ويمدق التربية والعلوم والإنكوار والعمل الجماعي والقيم الاجتماعية والمشاركة الوجدانية

المدرسين، ونظم الكثير من هذه المؤسسات دراسات لمدرسي الدراما في المدارس، كما أن الوثائق والكتب التي تتناول للتعليم عامة عطلت للدراما عاده أن تم يكن مسلحه مبرره عطلت الأقال يعرف بإمكانيتها وهناك في بعض المدارس اعسل ذات مستوى رفيع في الدراما، يأتي الكثير من خوارق أيلاند لمشاهدتها وتجد في الوقت عصه أن هناك جهودا متزايدة لسمس حربه الأطفال في المسرح الحي، حتى لا يحدو كلفة على التلاميذ والسبما لمشاهدة الدراما

نستج مما قدم بأن الدراما في المدارس ليست مطهراً من مظاهر الأنشطة، أو مختصراً عن التروبيات أو الزخرفات أو العلكات التي تتبعها بعض المدارس لإثبات وجودها وإنما هي فعل له غاية نبيله وهف كبير، لأن الدراما تنصص فعلا إنكواره وإبداعاً خللاقاً والطفل - كما هو معروف - ماهر ومبدع وخلق، فهو قادر على أن يخرج من جلباب الشخصية وأن يعكس بوزره على الحضنة، ويثير عواطفك ويؤكد لك بأن علمه عني ويستحق الفضل والكرامة والأعلاف، وقد تسبوت دول العالم اجمع إلى المسرح المدرسي بنسب متزايدة وظل هذا المسرح مختصراً ضروريا لبناء شخصيه الطفل كما تحت الدراما وسيله ناجحه لاستخدامها في توصيل المعلومات عبر مسرح المناهج التي تحت أي مبرحها المناهج) حلم دول كثيرة للوصول إلى تعليم ناجح ومفع يحيي الطفل من حالته معرفه عبقه بالعلوم حاصله والتفقه بشكل عام أن المسرح المدرسي لا يعني التلميز في إطار من التمثيل، وإنما يمتدق الهدف إلى بعد من ذلك، فالمسرح المدرسي يرمي إلى تنمية ثقافة الطالب ورفع مستوى هذركه وملكته وتذوقه وترصيح مهاراب الموسيقا والرسم والديكور والرقص والمعاه والإصاوة

هذا ولا يمكن أن ننحسث عن المسرح المدرسي بأن سوف عن ارتباطه بالمناهج المدرسي لأن من أهم عبقته مبرحه المناهج

الأهداف وتضمن الجاليات ونقد الفن.

هذا أثر المسرح المدرسي، وما هو أنه؟

من قديمي القول أن للمسرح المدرسي أثراً مهماً في التعليم ووصول المطومة وإصلافة معرفة جديده إلى مخزفه الساعه او العنيمه لكل المدرس المدرسي بصمم فواد اخرى من أهمها سمية المعلومات العامة لدى الطفل رينه خبرته الحياتية صقل شخصيته وعتميتها إترافه لذاته و امره ومجمعه بمساعدته لكي يكون شخصيه إيجابية في المجتمع بينهم في تكوينه العقلي والفني والروحي بطور الموهبة والابتكار لدى الطفل يرد من تزوده اللعوبه يطلق حياله في مساهمات رحيه يهيب الروح بطله حياله فيطوله وبحببه بها يخلصه من العزلة ويطله التفاعل مع الآخر يمدد بالحيويه الذهنية بمساعدته على مجزاه الحياه وفهم اسرارها وتمكنه من الحوار مع الآخر يطله التركيز والإستيعاب وينزبه على التنظيم يتررب حواسه على الإنعاط ونعمه الملاحظه ونفوس الطفل على تجزيء الجملة وتجميعها بفهم أسلوب ضبط إيقاع الصوت والحركه بدمع الطفل في العزافه وبحببه بالتأنيث لفتراف ويأخذ الحوار مع زملائه يهيب سلوكه بعلاج الحجل و أمراض الكلام والانطواء والفرله يسمي لديه الشعور بالجمال

وما دام المسرح المدرسي لا يتطلع إلى الربح، ولا علاقة له بالحصول على المال، لأن الهدف تربوي وتثاقفي ومعرفي وعلمي وعي، فإنه لا يمكن أن يتعلم الطفل كيف يفهم العرض - أحل جذرا المدرسه و ان يستفيد مما تصممه المدرسه من امكانيات ومما ينفكره الطلاب من اشياء بعد العرض (ليلان - ديكور - إصاغة - مكياج وغير ذلك) لكي لا يكون المسرح المدرسي مكلفا، خاصه وأن المدارس لا تمتلك ميزانيات ماديه كبيره ولا تستطيع ان تخصص ميزانيتها كلها للمسرح المدرسي، وهنا يواجه فريق المسرح إلى التعامل مع إدارة المدرسه والهنيه التدريسيه

و المسرح المدرسي هو الذي يستمر المسرح لمصلحة المواد الدراسية، وبذلك يحتو انشوباً طبيعياً يكسب الطالب الخبره ويوصل إليه المطومة بسهولة، ويختلف موضوعات المسرح المدرسي باختلاف المستوى التعليمي، مرحلة رياض الأطفال - المرحلة الابتدائية - المرحلة الإعدادية - المرحلة الثانوية

كما نخرج المناهج - التي هي مصدر رئيسي للمدرج المدرسي من الإطار الفني إلى إطار الخبره المنبثقة، وعلى الرغم من أن المناهج والتربويات غير موضوعات المسرح المدرسي إلا أن المؤلف لنصر المسرح المدرسي يجب أن يركز على الإلهام والإثراء والمصممة ولا يتخلل عن عناصر المسرح وحيثية، لأنه من خلال انشائية يظم الطفل ومن خلال الإلهام والموسيقى يصوب المطومة ومن خلال الرقص والغناء والموسيقا يخلق في عوالمه جماليه تجعله أقرب إلى الأكثر التي تطرحها المسرحيه بشكل كبير

ويتفق مسرح الطفل والمدرج المدرسي على رفض أي موضوع يتعلق بالخراب والمدمار والفساده والقتل أي عز ذلك من مواصيع بحثش الجاه او يوتر في مشاعر الطغولة وغلها وطهرها وبكنا حول إلى اتجاه المسرح المدرسي نحو المناهج والمواصيع التعليميه فهذا لا يفي التطبيق المطلق على المسرح المدرسي أن بالإمكل تمزيب أفكار حقيقه او معاده او فصلا بدم العمل المسرحي، ولكنها لا تشكل اتجاهها علميا

أثره وفوائده:

عندما نرى العرض المسرحي نعتقد عناصره ونوئف عدد فعالبيه وعندما نفحص لعه العرض نحص في مكونات الصوره لكثف الدلالات وعزافه العرض المسرحي بشكل علم وراءه واعية مؤثره تستفيد

للاستفادة منها في إباح المدرسة

ولا عرو في أن مثل هذا التفكير يعكس بصورة إيجابية على الطفل إذ يتعلم كيف يستفيد من الطلاقة الإبداعية، ويتعلم التعامل والمحبة وبطيف حبراب زملائه من الأطفال في سبيل تجريب مسرحية عند الجميع، ويتعلم أهمية الاقتصاد في تجهيز المشايخ، ويتعلم التنظيم في التحضير للعمل وإدارة الوقت في الحضور بوقت معين إلى مكان التدريب، كما يتعلم كيف يوفق بين إرضاء موهبه حوب أن تتكرر درامته بحيث يكون مثقوفاً في الجهنين، إضافة إلى استفادته من التخطيط وأساليب الدعاية بين الطلاب لمصور العرض المسرحي.

ومن فوائد المسرح المدرسي أنه يخلق حالة من الترابط والتعاون الفاعل والمسخ بين فريق المسرح و الإدارة المدرسية، ويعم خطط الزوارب (وزارة التربية والتعليم) والمؤسسات الثقافية و أن حربه إجتهاد في إيجاد صلة وثيقة بين الجهات التي تعمل في المسرح (الجمعية العامة لمسرح الكبار، والجمعية العامة لمسرح الصغار، والأجهزة المسرحية) على حالة من النشاط النوعي والمعيد وكثفت المقتيا لتدعيم طلبة نازم مسارح الكبار بموجب القانون بتعليم مسرحيتين أو ثلاث مسرحيات في لتمام الواحد للتحقق لحق جمهور مسرحي وحسب المسرح ويتدقق إلى مند الطعنة (١)

المسرح والمؤسسات التربوية بين

التجربة العامة والخاصة "سورية أمودحاً"

على الرغم من أن المسرح المدرسي يؤدي دوراً مهماً في بناء شخصية الطفل سلوكياً وجمالياً وفكرياً إلا أن المنظومة التربوية لم تولي في أكثر الأنظمة العربية اهتماماً منهجياً ومسؤولاً للمسرح المدرسي، تلك لأن المسرح المدرسي عتد غالبية الذين

يعملون في هذه المنظومة نشاطاً لا صفياً مع أن المسرح المدرسي يجمع بين الأنشطة الصفية والأنشطة اللاصفية، ودليلاً على ذلك أن المسرح المدرسي الذي يعتمد معلم الصف داخل الحصص المدرسية لتعميق فكرة ما أو توضيح بعض الدروس ونشاط الطلاب ودرع الحيوية فيه بعد ضرورة لا ممة لما له من تأثير في الطفل يعود إلى القول بقي المسرح المدرسي حتى أوائل الستينيات معتمداً على هوية بعض المعلمين أو نشاط مدرسة أو أن تثبت وجودها وأسطرت للنشاط مسرحي تهيب تعاليمت أو لوامر أدوية أو أي صيب آخر

إن المسرح المدرسي كما يفهمه الطفل هو نوع من ممارسه هوية اللعب بسلوب منظم، وقد يتحول الطفل أن معاد تحول إلى شخصيات بخاورها، ومن هنا لا بد من التعامل مع الطفل بشفة وفهم عريق، لكي لا يخرج النص عن سياق فهم الطفل ورؤاه للوصول إلى معرفة تربوية للذائقة المسرحية لدى الطفل وتند إلى حد أن يستفيد منه، وقد يتبع فيه من هنا لا بد أن يوك خصوصية المسرح المدرسي، لأن هذا المسرح يتعلق بالطفل أولاً والساهع المدرسية ثانياً أي هو المسرح الذي يستخدم إلى لتوصيل المادة العلمية والتربوية وتعدنا يخرج هذا المسرح من إطاره التعليمي فله بصوري تحت مظلة مسرح الطفل

هذا ولا بد لهذا المسرح أن يستفيد من عوالم مسرح الطفل التي تستند على اللعب والتمثيلية والمسحربة والحلم والخيال مع الإنشاء إلى عدم الاستهانة بكاءه لطفل وفهمه للواقع المعاصر

أثبتت دراسات كثيرة أجريت في البلدان المتقدمة بأن استخدام الزاماً كمطلوب للفتريس يعطي نتائج مهمة ومعينه، لما للمسرح التعليمي من دور في تطوير القدرات المعرفية والعلمية والفنية ويعملها لدى التلاميذ، ولهذا يمكن تشيئة المسرح المدرسي بلوغه الذي

وإذا كنت بدأت الكتابة للمسرح المدرسي في سورية علي يد داود هسطينس الحوري، وعبد الوهاب أبو السعود، وحسرت سعيد قد يزر في هذه الفترة من أوائل الخمسينيات إلي بداية الستينيات كتب مجيدون في المسرح المدرسي أكثر منهم علي سبيل المثال لا الحصر بصرت سعيد، وحنايل هناري، عبد اللطيف فحي، نصري الحوري، رضا صافي، وميشيل ادب، ومحمود قملوحي، محيي الدين القرويش، سليمان العيسى، عادل أبو شب، نداء نصاب حسن، حبيب كيلي، عيسى أبو ب، وحبيب القرويش، ومزاد الصباغ، وفريد يحيى الخواجه، ومميّة ربحية طرابلس، ولطمة نبوي، وعبد الحفيظ الإحسان، وعنجل الداعوق، ومظاهر بركنتي، حسن ميم يوسف، عرفان عبد القايح، يميز هلال الدين، نجاح المرادي.

ولما قامت ثورة ادبي - في أوائل الستينيات - يزر الاهتمام بالمسرح المدرسي بشكل واضح وبقي الواقع المسرحي يطور إلي أن تمت هذا النشاط منظمة الطلاب في الستينيات المسرح المدرسي حيث أخذت علي عاتقها رعايته أنشطته المدرسي من خلال مهرجان كبير يعلم كل عام في محافظته من محافظات القطر العربي السوري، ويدعى اليه اذنه سوربون يهتمون بها المسرح، وقد افرت المنظمة كتاباً مجديين في المسرح المدرسي انتقل أكثرهم إلي الكتابة في مسرح الطفل وبرزت اسماءهم في ميدان المسرح المدرسي ومسرح الطفل

أكثر من هؤلاء سليمان الحسي، عيسى أبو ب، هرحان بلبل، هيثم يحيى الخواجه، سلام قيمان، محمد بري الحواني، عارف الخطيب، عبد الحام قلعة جي، حمدي موصلي، عبد الجبار علوش، نور الدين الهاشمي، مصطفى عكرمة، وليد مغيص، نصر الدين البعز، جلال الكسلي، جيزي عبد ربه، ابراهيم جرجي، شريف نصيف، محمد ابو مفتوح، محمد

يسوع الكثير من المعروف والعلوم والعلم، وبهم باقتدار في نوعية الطفل، ونوعية شخصيته، ومنحه الجواه المطلوبة، ليخرج عن ذاته

لقد أنشئ اول مسرح مدرسي في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٠٤، وسرعان ما انتشرت بعد ذلك مؤسسات وجمعيات مختلفة لمسرح الأطفال في بريطانيا قدمت فروعاً من حزب أعمال شكسبير في مدارس لندن ١٩١٨ وهي ألمانيا قدم مسرح العالم الفني عام ١٩٢٠ أول مسرحية

وفي العالم العربي بدأ المسرح المدرسي بكل أنواعه (عرائف الأطفال، تحليل الطفل، الكور) بنيت وجوده في الثلاثينيات في مصر وسورية ولبنان خاصة وإذا كل المسرح المدرسي هو مجموعة النشاطات المسرحية في المدارس التي تقدم فيها فروع المدرسة عملاً مسرحية لجمهور يتكون من أطفال المدرسة، أو أطفال مدارس أخرى، وفيه لا بد من وضع إطار عام لتفهم مسيرة هذا المسرح بناءً على تجارب متقدمة في بعض المدارس العربية

ومما تمت قد اعتمد الحديث عن المسرح المدرسي في سورية - مع أن واقع مسرح الطفل والمسرح المدرسي في الوطن العربي يكاد يكون متشابهاً - في الجمهورية العربية السورية من النوازل العربية التي اهتمت بالمسرح المدرسي منذ الخمسينيات، حيث تلحظ وجود كتالوج كبير، للمسرح المدرسي وعروض مسرحية تبرز في اختلافات المدارس في اواخر العالم بين سورية ومصر حصلاً هيكلياً وقد شكلت الوحدة بسبب ازدياد النشاط في مجال المسرح المدرسي وبدأ الاهتمام وأصبح وقد صار مهرجان المسرح المدرسي في هاته العام له قيمة بسبب امتداد وزارة المعارف - كما كتبت في هذا الكتاب - اشدّ تركيزاً على هذه، وهذا ما خلق نوعاً من الفاهم جعل كل مدرسة تعمل جاهدة لتقديم عرضاً مسرحياً مناسباً

التي، ولم يتعلّموا لخصيه وأسراره إضافة إلى عدم وجود القرائية والحبرة وأقصد بذلك أن منبر المسرحية كل يكلف من هذا العلم بكتابة نص، ثم يكلف آخر في العلم الذي يليه، وتتلو تلك أسيا لحظ عدم وجود كتب مسرحية في المسرح المدرسي لديهم حيرة ومعرفة طويلة وعريقة في مجال المسرح المدرسي ومن منتصف الستينيات بدأت تظهر مسرحيات مدرسية تمتلك شروطها الفنية ونهم القيمة التربوية دور حطائية أو مفاضلة، ومحاولة إلى الفن المسرحي وللأدب وعقبة، كما ظهرت الدعوة في المسرحيات التي مسرحها المناهج وغدا مهرجان الطلاب احتفالاً نوعياً يعمل من جهة المدارس للدخول في المسابقة بهو واعداد والذي تجرّ الأشرار إليه هو أن مسرح الطلاب كتب نهم وزُنت مسرحية ونوريات ودورات غايتها تعمق معرفة المتعلمين بهذا الفن، وقد برز في هذه الدورات والورشات ما قدمه د عبد الرزاق جعفر ود سمر رويحي العجيل ود عبد الله أبو هيف وغيرهم وكانت المسرحيات التي عمل في مهرجانات الطلاب تطبع في كتب وكتك، بورشات والدورات والفقرى لهذه الكتب يلحظ التطور في التأليف والتفكير، وهذا يعود إلى القول أن بعض الكتاب السوريين يشتغلون على أنفسهم لتشمل تجاربهم مسرح الطفل، فقلّة من لم يعاصر إنجازهم على المسرح المدرسي وإنما امتد إلى الإبداع في مسرح الطفل، هزرت كتاب من مثل سائمتي الحبيبي، عيسى أبو، فرحتي بلبل، هيثم يحيى الحواجه، عبد الغفار طهجي، نور الدين الهائلي، أحمد إسماعيل اسماعيل، عبد الجبار طوش، محمد بري الحواشي، محمد أبو مرقوق إلخ.

لكن ما يجب أن نشير إليه هو أن مهرجان الطلاب الذي صار تظاهرة سنوية يعجز بها كل عام لم يحصل له أن يتطور بناءً على منهجية يعتمد بها المسؤولون عن المنظومة التربوية في سورية، فعلى الرغم من

معتوق حمزة، كمال عبد الكريم، محمد موفق سليمة، مصطفى الصموري، عيثو محمد، محمد منير لطفي، إبراهيم جرجي، جونت أبو بكر، علي مرغل، أحمد حسنا، جملة حمل، صالح هوار، أحمد يوسف داوود، عادل أبو شبيب، مروان ناصر إلخ.

سمات وسمات

ومن المعروف أن المسرح المدرسي يختلف عن مسرح الطفل إذ أن الثاني متنوع الأول، ويخدم موضوعات تشمل وتوسع، فالمسرح المدرسي يختار موضوعاته من صميم النشاط المدرسي والاهتمامات التلاميذ من خلال دورها منكمه تطور القدرات والمهارات توجد من المنهج نفسه، وتتوخى منه أو من المسرحيات المؤلف لها العريض، ويتبوأ الأول بربط مسرح الصغار للصغار أكثر بكثير من الثاني الذي يعتمد اعتماداً كبيراً على مسرح الكبار للصغار.

وتعد الأهداف العامة لمسرح الطفل مطلقاً لأهداف المسرح المدرسي، والمسرح المدرسي يوسل لإيجاد كادر مسرحية سواء أكان ذلك في مسرح الشيف أم المسرح العام (الكبار).

لم يكن التأليف الملصق بالمسرح المدرسي ومسرح الطفل قد تصح في الخمسينيات والستينيات ولهذا غلبت على معظم المسرحيات التي قدمت في هذين العقدتين الحظائية والمباشرة إذ يلحظ أن المؤلف النص المسرحي بهم كثيراً ما يزل في البطولة والشهامة والصنعة والشرف والوطنية والأخلاق إلخ والواقعية بشكل مباشر بمعنى آخر يمتزج القيم التربوية وغيرها داخل الصنف وإما طرحتها المؤلفون شكل حطائي ومباشر، ولعل ذلك يعود إلى أن أكثر الذين كثيراً للمسرح المدرسي في هذه الفترة من المربين هؤلاء الذين لم يتمسوا على هذا

من أراد أن يحرق في هذا الفن ويهدم تجربته الأولى محمداً في ذلك على مشاهداته دون ترانسه أو تحريف مما يحطه تحقيقاً، ويقدم عرساً متاجراً أو ملياً بالاحطاء ويحصر العروص غير من عطية الطفل الذي صار على تروايه يلمحتر علف احتينه ولم يد يقبل بقلته أو الفصح أن المسرح المدرسي ينبغي مع مسرح الطفل في أكثر شروطه الفنية، فهو يحتاج إلى الابتعاد عن المباشرة وعدم الإغراق في الرموز وغريب القيم والتربويات عبر اللعب الذي يعد كيار مسرح الطفل روح المسرحية ويحرق قسمه والإدهاش ومن الضروري هـ أن يشير إلى أن ما ندم لا ينطبق على المسرح المدرسي الذي لا يحتاج إلا إلى الممتلئ الأطفال وعرفة الصف

أخيراً إن العمل على تطوير المسرح المدرسي له أهمية كبيرة في بناء شخصية الطفل وإثراء لعمه وإغناء مخيلته كما أن مسرحه المناهج تمثل قوة السحر في توصيل المعلومة وترسيخها في ذهن الطفل عبر اللعب والمعمه والدهنه وغير ذلك من جماليات يعتمدها المسرح في تقديم عروصه وأجرم إلى المسرح المدرسي أن يصل إلى مستوى الطموح بغير التخطيط والمنهجية ودون دعم المنطوق التربوي له ذلك لأن لديها الكادر الذي ينفذ خططها وبرامجها، وبناء على ذلك فإن ابتعاد الطلاب للتخصص وسيفيد هذه الخطط أمر لا بد منه كما أن تخصيص ميزانية من أجل تنفيذ هذه الخطط يعد ضرورة لازمة في عصر نرى فيه ابتعاد المسرح المدرسي جزءاً من الخطط التي يوضع للتخصص بالمسرح التربوي وللجمعية في الأمل معروض مدام هناك من يوس بأهمية المسرح وضرورته في مواكبة المتطورة وبناء الإنسان

الاضطر بالمسرح المدرسي إلا أنه غدا تقليداً بعد أن حط الشخص فيه، ولم يد بسط لآباء المتبعين في ميدان مسرح الأطفال للاستفادة من أفكارهم وأعمالهم، لأن التخطيط للارتفاع بهذا الفن لم يعم على منهجية أو ترانسه، لهذا نرى أن ما طبع من المسرحيات التي عرصب في المسرح سواء أكل ذلك من نوع مسرح العرائس دم المسرح المدرسي لم تعم بحيث تصل إلى يد الممتلئين في هذا الميدان، وحتى التي أتت الأطفال نصهم، ولم يزل المسرح المدرسي يحلج للتمسك بالمختص الذي يشرف على بعض المدارس للارتفاع بهذا الفن وتقديم الأجود ودفع مسيره المسرح المدرسي الذي يعد أسلوباً حصرياً تعتمد بلدان العالم المختصر كجزء أساسي من العملية التربوية فاعله والمؤثره في أن معاً ولا يزال موضوع مسرحه المناهج موضوعاً إشكالياً يهيب عدم اعتماده لا في ضرورة فحسب بل في غالب الأقطار العربية أما عن الناقب والإخراج هـ يجب المشكلة نطلق بالحسب مختبراً دعامير أساسيين في المسرح المدرسي الأولى تعلق بصنف الناقب والثاني تعلق بالنقط في الإخراج هي الناقب طلب المشكلة قائمة وتتلخص في أن أكثر التصوص في المسرح المدرسي يكتبها معلمون لا علاقه لهم بالمسرح أو أن تجربتهم في هذا الميدان جد متواضعة وليس قال فقل أنه مرب ويعرف كيف وماذا يكتب للطفل نول إن هذا الجانب له أهمية كبيرة ولكن المسرح لا يحتاج إلى التربويات فقط وإنما هل لك كيف يوظف هذه التربويات في إطار الفن المسرحي وصمم شروط الإبداع المسرحي، ولهذا لا بد لهناء التربويين أن يخصصوا إلى ورناف وتورف تدريبيه جعل المعلم متمكناً من أدائه في ها الفن، وهذا الفن لا يمتدح إلا بالانصاف بالعضه واستيعاف شروطه والإبداع هـ، وما بحث في الناقب بحث في الإخراج حيث يندى إلى الإخراج في المسرح المدرسي

تجربتي في المسرح المدرسي

اعتقد بأن الحديث عن تجربتي في المسرح المدرسي يجد في هذه الدراسة باعتباري واحداً من الذين تكروا بالمسرح المدرسي واطلعوا من المسرح المدرسي بتجاربهم عنق هذا الفن والعمل فيه تأليفاً وتمثيلاً لقد نشأت في بيت منور بصور على البحث عن المعرفة وإيجاد مواقع هامة في المجتمع كل أحي الكبار عبد الحلق بنهم بالغواه وبرى بأن العلم ضرورة ولا يمكن التغلّب عنه، ولكن برهص رهصاً فطعاً وهو ولي امرى وامر أخوتي - بعد وفاة والدي - أن ينهضوا أي واحد من أفراد الأسرة بالعلم والتجصيل المعرفي والطبي وكل من المتميزين في الأداء التمثيلي شارك في مسرحية عدة منها مسرحية (حور بين مطار وصائم) التي قدمتها مدرسة المعهد العربي الإسلامي بآلاف الشاعر رصا صافي، و مسرحية (كوكو) بآلاف ١٩٥٢/١/٧ ومسرحية (سمنار هزن) التي قدمتها مدرسة المعهد العربي الإسلامي أيضاً، وهي من تأليف رصا صافي وإخراج يوسف حنبل . وقد عرض الأخير على أحي بنعمته إلى مسرح لدراسة في التمثيل

أما أحي الثاني الذي يصور أحي عبد الحلق بالعمز، ويكرسي منذ سنوات هذا كل عناية للمسرح وحبا له، ولهم برب موهبه في المسرح المدرسي كممثل متقن له حضوره على الخشبة، ومن المسرحيات التي قدمها في المسرح المدرسي مسرحية (صرخة التثر) في العام ١٩٥٢، ومسرحية (تلميح الحلي) بآلاف ميشيل ادب وإخراج محمود طليمات في العام ١٩٥٨، ومسرحية (الخيال لمولاي) في العام ١٩٥٩، وإخراج محمود طليمات وهي مسرحية سيمفوني الحلي لدى دور كليب، وهي مسرحية الخيال لدى دور الخيال، وهي كذا المسرحيتين مبرر كذاه ونقوله بهذا الفن

في هذا المناخ الأسري تزعزعت حيث كل بصلحبي أحوي عبد الحلق ودرود وزيد إلى حضور هذه المسرحيات والأحزاب التي يحضر مهرجانات المسرح المدرسي والأندية، وإذا أصعب إلى ذلك أن متينة حمص كلف من الفن أنشطة في مجال المسرح عامة والمسرح المدرسي خاصة، حيث شتت هذه المدينة منذ الثلاثينيات عروضا مسرحية مدرسية ونشاطا مسرحيا رعه مدرّس المدينة أدرك من ذلك على سبيل المثال لا الحصر ما قدمته مدرستا الوليد والإرشاد في عام ١٩٢٧ في المهرجان فكتفي الرياضي لفي الذي أفايته معشيه المعروف آنذاك^{١٦} وعروضا مسرحية (معركة القامبه) ومثل فيها طلاب الصف الخامس أقول إذا أصعب ما تقدم، في مسرحية كلف علمه بالنشاط المسرحي والأحزاب التي تنطلقا نشاطا مسرحي وفي عام ١٩٤٠ قدم لكاتب رصا صافي فصولا تمثيلية لأبيه مدرسي المينم الإسلامي والأزناوي كما عرضت له مسرحيات عدة في الأربيعيات والحسينيات من مثل (سيد الهز) ، (حور بين مطار وصائم) ، ومسرحية (صرخة التثر) ، التي عرضتها ثانوية حاد بن الوليد على مسرحها ١٩٥٦/١/١٠ ومسرحية (جنش الأطفال) التي مثلتها تلاميذ وتلميذات در الحصة علم ١٩٥٢، ومسرحية (حصة الطرب) ، (بهيبة) ، (أبنة اومن الطائي) ، (فج المدائن) ، (بطولات في الأرض الحرام) التي عرضت عام ١٩٦٠ مما جعلت نوك بأن رصا صافي رائد من رواد المسرح المدرسي لا في حمص فقط بل في سورية أيضا بأن المناخ الأسري الذي غشه والمناخ العلم الذي شهد حركته نشطة للمسرح جعلني أطلع على هذا الفن دور أن أصير كنهه وأهدافه وضرورته الحضارية تسبب مني الذي كل يسمح لي بالاكشاف فط والتعرف إليه لا غير بأن الذي استغف منه هو أن الذي يؤذي معي في دور البطولة في المسرحية كل من الطلاب المجهدين والأكفيا والدي

التي أدبها خلسة ولهم كانوا يرون أدائي معقولا أو هوّ الوسط حلال التمارين

لقد استطعت في بد رميلي بطل المسرحية حلال الراشد وهو يؤدي دور حيرو الشهلا بمسب عومي، وعلى الرغم من أدائه الجيد، وعلى الرغم من حضوره وجد من ينافسه في الأداء والتأثير في المتلقي كنت أودي دور في وكلمت التشجيع تمطرني خلف الكواليس، وكأن التصديق في الصلة لي ولم يملني لا يتوقف، وبقي الأمر كذلك إلى أن وصلت المسرحية التي منبهت نفع لم حيرو الشهلا (وهو دوري) أبها حيرو الشهلا إلى أعالي المنصرف الذي اسماء إلى الوطن والنور ، ولما بكيت في الأداء بطرب إلى الجمهور هوجبت لنظر حيرو الشهلا الذي كل يجاور السجين في عمره وبكي وكذلك بعض الحضور وأسبغت المسرحية بالتصديق الذي نام طويلا وصممتي بالنظر حيرو الشهلا إلى صوته هو يقول " تكررني ياسي" في هذا المهرجان لب

جأته فحصل ممثل منصفه وبعد هذه المسرحية طرا تغير وأصبح على شخصيتي ، فقد صرنا معروفا في المدرسة لآن طلاب المدرسة جميعهم يسمعون علي، وبمناحون دوري في المسرحية وأدائي الذي أعجبهم وأذكر أنه اسمكي معلم الرياضيات في الصفه وكان اسمه (ميتزل) وعلى لي عندما رعبت اشتراك في المسرحية لأنني كنت حريصا عليك فقد متوسط في الرياضيات لكي الآن محور بك واعتقد أنك مستحسن نظرياسيف قريبا وجاء الاحفال الثاني بمنظمتهم مهمه، وأرأيت المدرسة ب تحفل في ساحة مدرستي سيد فريش التي كل مرها في شارع علف هود في منبهه حمص ولكن كانت هرحتي عاومه عندما كلمني مدير المدرسة السيد بزار بن آلهي كلمة باسم الطلاب هرعنت إلى أحيي عند الحلق لأستمع إلى ملاحظته، ولكني مساعدتي على كتابة الكلمة المناسبه، وأذكر أنني ألقيتها بجرأة ومكة ظنت

بمتدحه المخرج المؤلف المعلم محمود الملوحى والجهر الإذاعي والتدريسي بلا امتثناء، وكل حين النص للنص يتلخص في مناصبه هو الطالب حلال الراشد وفي إنبات وجودي كممثل مناصف ومنامهم في نجاح المسرحية

أثناء التبروفت كتي المخرج المؤلف يستدعي المنير وبعض التصريف لأحت رأيهم بالعمل ، ومن أهم الشخصيات التي حصره هو الشكر حيرو الشهلا الذي يؤدي دوره حلال الراشد وكنت أودي دور وكنت في المسرحية لقد كل رحمة الله - معجبا بأدائي حتى أنه لم يقدم لي أي ملاحظه، بينما قدم لرميلي حلال الراشد مجموعة ملاحظت على المطلوب وطريقه اعتياله للتصريف، تكون المسرحية تؤرخ لثورة حمص التي قادها طير السيواني ايم العريسيين، ويبرر أخطوله اللافه التي قام بها للنور، كما تبرز دور المرأة في زيادة حماس النوار وتشجيعهم، واعترف هذا بل المعلم

(المؤلف المخرج) محمود الملوحى وسير المدرسة السيد بزار كفا وراء جلتي بعنت تشجيعي المستمر في المهرجان المدرسي ، وفي الثلاثين من رمضان من عام ١٩٦١ كتبت المسرحية فلبه وكل الامتاعي صعدا د بي مدراس حمص كلها أو اعطتها سنشرك وأل الإشاعف عن اطمئنانهم لأنهم سيعوزون لا محالة وانكر فيما أنكر أنه هل به المسرحية أشرا إليها مدير المدرسة إلى ضرورة التواجد وعدم النظر إلى الجمهور أثناء الأداء

كأن مخرج امرة التعلیم الذي بني فوق مفهى العرج جنب البريد وحلف المصطفه الوسطي ومنازل سيمما الزهراء واسما وكل مينا بالمصور عدا الد الكثير من المتعرجين الذين اصطفوا إلى الوفوف في الزوايا والأطراف والجواب لم يكن هرب العمل المسرحي من رملائي أو المخرج أو مدير المدرسة على ثقة بأن يكون أدائي بالصورة

بيع مبنوات وأخي أمي الذي يكره بمسئرين
بعد ذلك نرتجل مسرحية ما حول موضوع ما
وفي بعض الأحيان كنت أصعب من مخدة
الصوف أو هشة الصوف كمية من الصوف
لأصعب منها القارب والذي لأخوي
المكروبين وكثيراً ما كنت استعير غطاء كبيراً
من عرفة اليوم يسمى (الرشفه) وأغلفه على
الجدار ليكون حلقه يتركز للمكي الذي بعده
حشبه المسرح وهو في غالب الأحيان جدار
غرفة الصوف الذي يحتوي على بافتين
ترتئين فيهما رجاح وأسباح مثورة غليظة
من الحب وهي رابطة الجدار شجرة البامبين
التي زرعتها لي ورعت شبلها مما جعلها
تزيد منظر الجدار وهاء البيت جمالا

في العام الدراسي ١٩٦٨-١٩٦٩ حصلت
على الثانوية العامة وانتسبت إلى هرة حمص
وتدرب لمدة عام على يد المسرحي مراد
السيامي كما استغنت من تجربه الططير
المسرحيين في مدينة حمص الفنان محمود
طهيف والعلل ماهر عويو السود وعدم
توقف هرة حمص عن العمل بسبب الظروف
المادية انتسبت إلى نادي الحميم وتكلمت على
يد رائد المسرح اللبناني المخرج والمؤلف
هواك سليم ومثلت في مسرحية (ولاده) التي
أخرجها وألفها بنفسه دلم عوصها ثلاث
ساعات على حشبه مسرح الزهراء ثم انتقلت
إلى نادي نوحه الميمس وهناك تعرفت إلى
المسرحي هزاع بلبل كاتبا مسرحيا يجهز
نفسه لحوصل تجربه العمل في الفن المسرحي
بقوة وشراكت في مسرحية (الجندري
الغومرية)، وهي من تأليف هزاع بلبل
وأخرج المسرحي المصري محمود حمدي، بعد
ذلك توقف عن النشاط المسرحي بسبب
انتمائي إلى الجامعة وانغملي بالدراسة
الأكاديمية وبعد تخرجي من الجامعة عثت
في مسجيبات إلى لكتابه للمسرح للصغار
والكبار وهي هذه الفترة كل انطلاقي في
التأليف المسرحي والتأريخ المسرحي
والدراسات المسرحية والعمل الموسوعي

بعدها منيح المعلمين وتصعيق الطلاب لقد
شعرت بعد ذلك بتحول كامل في شخصيتي
حيث برزت سمات الجواه والتخبر عن الشعر
والمشوقة الفعالة في أي نشاط وأي مناسبة
ولكن كنت بميلاني كثيره عدم -عقلي احي
تريد عام ١٩٧٣ أنشأت مسرحية (التيتم)
التي ألقها وأخرجها لتلاميذ مدرسه التسم
الإسلامي، وثلت من خلالها الجارة الأولى
على مسار من حمص الابتدائية سلمت علي يد
أخي تريب وعطفت هي التمثيل، وبذلت اكتشف
جدا هذا الفن إخراجا وتمثيلا وتألقا وهي
العام ١٩٦٧ شراك بعمل مسرحي في حقبة
الثقافي أي في هذا العقد بذلت التلمس -للات
ومعاني والأهداف هي المسرح حيث صيرت
أحضر العروض المسرحية وأصغي مليا لمن
يتحدث به الفن ومن أهم الأحداث المؤثرة
بعلامتي بالمسرح في هذا العقد حادثان أثرت
الأول أن أخي تريب -عقلي مع أخي ريد
لإجراء تجربة مسرحية شغف بالمسرح -حيث
قرأ في مجله مسرحية كيف تحولت بشرة
الوجه من بياض إلى سواد في الساعة
المساعة من عناء أحد الأيام وبعد أن عذرت
والذي التبت لأزيه الأقارب مع الاجتماع
لتطبيق التجربة وأبعداري كتب أصغر من
أخي تريب وريد بعد كل الهدف أن يدهي
وجهي لأصير مثل عنزة بن شداد البطل الذي
يميز بمسواده بعد هزاع سمعته في المسلة
وبعد تركيب مواد مخبنة حمص الططيف
حاول أخي تريب أن يدهي وجهي بتركيبه
ظلم بوزن ولم يتحول إلى أسود -أعاد المعاوله
وسبب التركيب وهجاء انتسفت النار وأصيب
يد أخي تريب بالحروق، كما حرق أثلت
الفرقة، وكثت ثلة أبله لوهوا من عصب
الوالده وأخرجها من حمص

الثقافي أنني كتب أفع أخي أمي وأخي
جمال الذين يصغراني في العمر بلالبع به
المسرح حيث كتب أخرى (الطلي) وهي
سدادات الفارورات الرجانية -وعرض شرا
وبشاً لأخي جمال الذي لم يكن يتجاوز عمره

إنشاء كل من المسرح ويعمل ويبدع ويؤلف فيه ويبرز أبعاده ودلالاته وظواهره ومن أهمه القول أن علمي في المسرح المدرسي، أسهم إسهاماً كبيراً في بناء شخصيتي وتشكيل سلوكي وصياغة فكري العنق للوطن والامة والمح للخير والصدق والجمال واللغة العربية والإنسان

الهوامش

- (١) كتاب ليراما والتعلم تأليف أ ف الجعوني / ترجمة مرسى سعد الدين ص (١١) المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة ١٩٩٨
- (٢) مسرح الأطفال في العالم (مقال) - يعقوب الشاروبي - مجلة المسرح - العدد الثالث - السنة الأولى - أغسطس ١٩٨١ - صفحة ٨٥
- (٣) مجلة الأمل - العدد (١-٢) تشرين الثاني وكثوث الأول ١٩٤٨

بحيث تجاوزت كتيبي المسرحية الأربعين كتاباً ، وهي التماثيلات حصل تعريب بيبي وبين الشاعر والكاتب المسرحي والباحث زها صافي الذي كان مربيًا معروفاً ومعلمًا مجتهداً ومديرًا لأهم مدرسة خاصة للبالغين في حمص (حماة السعيدة) وكل سبب التعريب أن لي رجائي بكلية متقدمة لكتابي حركة المسرح في حمص الذي يعد أول كتاب في سورية يوزع لحركة المسرح في مدينة أهملت بالمسرح وتشتهر بكتف هذا الفن أمثال ركي طليمات وناورد سمطططين الحوري وبوسف شاهين وعبد الهادي الوقفي ومراء السباعي وهواد سليم وعرجان بلبل وهنري يحيى الخواجة وجيب الدرويش وسوز الدين الهنسي ومحمد يزي العوني وعبدل العوي وطاهر تركماني ووليد فاضل وسلام الهماني وغيرهم وقد اسفل التعريب إلى صدفة حميدة جعلني أروء كثيراً وهو جالس في بيته في حي الحمراء حيث كل أصم وبلغ من العمر عتياً كلفت صدالة الأستاذ إلى تلميذه وعندما سأله عن سبب كتابته للمسرح وغوص عمل هذا الفن قال لي بما معناه لقد وجدت أن هذا الفن له تأثير كبير في الطلاب والتلاميذ وعن طريقه أستطيع أن أرسخ في نفوس طلائع حب الوطن والامة والعينه والأخلاق والصدق والشهامة والجود والكرم والإعمال، واعتقد بأن هذه المسرحيات التي عرضت في مدارس حمص منذ الأربعينيات تركت أثراً طيباً في نفوس طلاب المدارس

اخيراً....

ما تقدم يؤكد دور المسرح المدرسي في



الأوبرا والأوبريت من المنشأ الإيطالي إلى المطبخ العربي و.. أوبرا بكين

عبد الفتاح قلعه جي

حكاية المنشأ

نشأ الأوبرا من أكثر العوالم المسرحية الموسيقية الحقة صغرية وامتاعاً ومحاكاة لما تتطلبه من فترات عالية في الغناء والموسيقى والرقص التعبيري الذي يحتاج إلى ترتيب طويل ومنه، أصاحه إلى عناصر أخرى كالحركة وتشكيل المجموعات وكثيرات وملابس وإضاءة ورسم باهر للسلطان

وقد درج الباحثون على تقسيم الأوبرا إلى نوعين رئيسيين

١- الأوبرا الفلمية GRAND OPERA وتقوم بشكل رئيسي على الغناء كما هي أوبرا عابدة وهما ينحصر العمل الفني المتكامل والشمولي لاستخدامها في الموسيقى والفن على المسرح، ونحصر عن التواريخ في مجموعها وعن الجوانب في مكوناته ونقودنا إلى فهم المنشأ الإصطناعي

٢- الأوبرا الهزلية COMIC OPERA وفيها يدرج الغناء بالحوار الممزج، ومنها أنتقلت الأوبريت OPERETTA وهي تجمع ما بين الغناء والحوار، وغالباً ما يكون موضوعها عاطفياً خفيفاً مراحاً مثل أوبريت

المنشأ الطيبة لميد درويش

قد نشأ الأوبرا الهزلية بعيداً عن الصحن، والأوبرا الفلمية حافلة بالمواقف الهزلية، ما يجعلها هو اشتباه إلى الدراما الموسيقية الحقة، وما يميز بينهما هو مساحات استعمال الحوار والغناء

كثفت أدبته في الحرب السنين عشر حين تشكلت في طورها جماعة الأصغاف من المؤلفين والشعراء وكثير منهم هباء المسرحية اليونانية القديمة ومعرفة كبحية استخدام الإغريق للموسيقى بمصاحبة التمثيل، وكثير من بينهم المؤلف الموسيقي والعزف والمغني فيستيميو غليلي والد العالم الطلي الكبير غاليليو وهي عام ١٦٠٠م شهد الممزر عرس مسرحية "بورينشي" التي كتبها الموسيقار الإيطالي بيرلي وقدمت في احتفال - دو - ملك هربس هنري السابع من الأميرة الإيطالية ماريا دي ميديشي ونشور حول صمم دورجوس الفمعي البلع وروجه البحرية الحمصاء بورينشي التي حوت بعضاً تعيل هينجها روجها إلى العالم الأمثل هينز ويشتد حراس الموتى بحافه وعرفه اعاده روجته إليه هترك له اللطوب ويعطونه روجته بشرط ألا ينظر إليها حتى يصل للعالم

الدنيا، لكنه يخل بالشروط تعود إلى هنري وقد جرى تعديل النهاية لتكون نهاية معوية

في عام ١٦٠٧م قلم كلوديو مونتيري بإخراج عمله الأوبرالي الأول " تريستا " ثم أتبعه في العام التالي بـ"ليف أوبر" "أوريجوس" "وموسوعة الموضوع" هذه الذي نأوله بديري وإنما سماها باسم البطله، واستخدم فيها لأول مرة أوركسترا خلف من الألات عديدة معلناً بذلك مولد الأوركسترا الحديث

اسفل هي الدراما الموسيقية الغنائية من إيطاليا إلى أكتافرا، ويلازم من أن جماعة الممثلين (البوريس) الذين يسيطرون على الحكم عام ١٦٤٩م وأعدمو الملك تشارلز لأول قد مضوا، المسرح إلا أنهم سمحوا بتقديم أوبريتت بحسب أنها حفلات موسيقية وتيسر مسرحية وهكذا قدمت أوبر "حصن زوس" عام ١٦٥٧م وقد وضع حوارها الشاعر وليام دافينيت، وقد صممت على عبق الأوبرا الإيطالية الغناء ملحن واعز معزفه ثم اتبعها عام ١٦٥٨م بـ"جورج" مطلع الإنسان في جزو" وأوبرا "سيره سير هارمين ريك" وهي عام ١٦٦٠م نعرض الممهرين الإكلير الصعداء بفتحاه حكم البوريتي وعوض تشارلز الثاني إلى العرش وحول ترويس مسرحية العاصفة لشكسبير في أوبريت كما ثم تحويل مسرحية ماكبث إلى أوبريت أيضاً

هذا النمط المنحني من الدراما الموسيقية الغنائية لم يبق إلا جافهياً نجح على تكليف أوبريتت أخرى فقد كتب ترويس أوبرا "البون والبيوس" ١٦٥٨م ثم أوبريت الملك لوتر بعد من سونات، ونفس في هذا المجال دور في سينك وحروب في اندح أصلي مقلدة ونه عز بين الأوبريت الإيطالية التي تقوم على الغناء وبين الأوبريت الإنكليزية التي كانت بمثابة مسرحيات استعراضية مع غديت كثيرة وحوارات وموسيقى أوركسترا وفي عام ١٦٦٨م كتب للجم الموسيقي الإنكليزي أوبرا "دايد وبيدس" وتروي قصة ملكة قوطاجنه دايدو والأمير

الطروادي فينيس

ومع بداية القرن الثامن عشر بدأت ترجمة بعض الأوبرات الإيطالية إلى الإنكليزية، إلى أن جاء الموسيقار الألماني جورج هينريك هيندل عام ١٧١٠م إلى هانوفر ميزا لفرقة الموسيقي وكان قد درس الأوبرا الإيطالية في إيطاليا وأخرج في ألتسجه أوبرا "جريتينا" وقد سخر هيندل في ليد وحسب للأوبرا الإيطالية وقد علم ١٧١١م أوبرا "رينالزو" التي تميزت بلحنها الأحدة ومنظرها الساحرة، وكل لجاحه وحسب للأوبرا الإيطالية الدور في إصناف الأوبريت الإنكليزية، إلى أن جاء الكلب الإنكليزي جون جي ليكنب "أوبرا الصطوك" وبسخر من الأوبرا الإيطالية، وقد قدمت لأول مرة في عام ١٧٢٨م وبجحت نجاحاً مذهلاً وأصبحت عتيقها على كل ليدل مما حاد بلحزين إلى بقدها لكن أهم أوبريت جاءت بعدها هي "الفهرمة" لشربس عام ١٧٧٥م ولاب أوبر الصطوك ليست كغيرها فهي لا تتحدث عن عوالم المسر والأساطير والفتنزا وإنما عن مشايخ اجتماعية من الطنفة الدنيا وتصور الصك القسيمي والاجتماعي والحلة الدرية للسجون الإنكليزية فقد طلت حبه إلى الألب، وقد اقتبسها ترويس موضوعها وشخصياتها فعد منها "أوبريت العرش الثلاثة" والتي وضع موسيهاها الموسيقار الألماني كورت فدل

فتقل هي الأوبرا من مهدها الأول في إيطاليا إلى باقي أنحاء العالم وتوعد موضوعها ومذاهبها وظهور رابع حالة هي هذه المجالات بكل منها الكلاسيكي مثل "بون جوي والساي المسحور لمورس" وفروماتسي مثل "توبسان وابرودة" و"لارسيل" لغاغر والواقعي مثل "الوريس غودووف" لمورس صكي، و"كازم" لجورج بيريه والرمزي مثل "بيدلس وميلزاند" لبيوسي، وكل منها الحديث مثل "جورج" لاني بيرغ

أوبرا بكين

هناك مثل مصري يقول إذا لم ترو سيد الصين، وتكلم بك بكين الصيني، وت شاهد أوبرا بكين فانت لم ترو الصين.

هناك هي أقصى الشرق، هي الصين، نشأ نوع من الأوبرا لم يكتز بالأوبرا الإيطالية، وهو مغاير لها تماماً. ولد الفخام لي في زيلني إلى الصين عام ٢٠٠٣م ضمن وفد من اتحاد الكتاب العرب أن أشاهد أوبرا بكين، وهي هي فلكوري يبيع من حوله عشاء البشر، ولكل فسه شخصياتها وهي أشهر من تعرف به المصالح الصينية، ومخطط اهتمام الأجانب وكبار الشخصيات العالمية التي تدور الصين.

بطلق الأجانب على أوبرا بكين اسم الأوبرا الشرقية وهي من التراث الثقافي الصيني المشهور وترجع سميتها باسم أوبرا بكين إلى أن موطنها الأصلي هو في مدينة بكين القديمة وترجع ترويج أوبرا بكين إلى أكثر من مئتي سنة ونشأ أصلاً من المسرحيات الإقليمية العربية في الصين القديمة ومن أهمها مسرحية هوي نال في كانت منشورة في جنوب الصين في القرن الثامن عشر الميلادي وهي علم ١٧٩٠م دخلت أول مرة هوي نال إلى مدينه بكين لحضور الأنشطة الاحتفالية بعد ميلاد الإمبراطور الصيني وسجل بعدها عدة فرق هوي نال أخرى إلى بكين واجتمع فيها كثير من فرق المسرحيات والأوبرات الإقليمية الأخرى وبعد التكامل والامتزاج الفني الذي استمر لكثير من عشرات السنين نشأ أوبرا بكين الحالية وتحولت بعد التحديث والتطوير لسنوات طويلة إلى أكبر مسرحية نظيرية شقته داخل البلاد، وأكبر مسرحية صينية نظيرية في الصين من حيث عدد ممثلاتها ورفقها المحدرة ومشاهدها وبرامجها وتقنياتها دخل الألبان.

للمكياج والأزياء واللوانها ورموسها

متولات وموية هامة جداً في هذا الفن التقليدي فالقوب الأبيض مثلاً يعكس شخصية غدارة وشريفة، والأسود يدل على الشجاعة، أما الأحمر يدل على الإخلاص، وعادة ما تكون هذه الألوان مبهرة ذلك أن أوبرا بكين كانت تؤدي في صوء مصابيح ريشه صغيرة الإضاءة، أما الفرموسات فهي تدل على مكافة الشخصيه، النيس يدل مثلاً على مكانة عالية للرجل، كذلك الطفاوس بالنسبة للمرأة.

المسرح الصيني يشبه مسرور العجائب أو سجلة سحرية حملك إلى عوالم منيره خافه بالحكايات والأرقص والموسيقى والفرض الصيني هو مهرجان للألوان الرائعة تتجق قعين والظب ونسبي الامال هوموه ونطه في فضاء رحب من الحيل والأساطير الجميله

هذه واحدة من القصص التي سنقولها أوبرا بكين ونوي النور الزميس فيها شيق شي -اب المهاره العاليه في الأداء والصوت الأوبرالي، يقول عن دورها الذي دانت على تقديمه أنا امثل نور الروجه الشقية للإمبراطور التي بعد نفسها وحيدة في مادية عشاء بعد أن هجرها زوجها ليكوب مع روجنه الأولى، فتمناه ونعالي في شرب الخمر لتعود إلى مخدعها ثمة، هذه قصة لمربحيه وعلى الرغم من مباطئها إلا أنها تعتبر عن منهج من الفن للمرحي الزاوي ذي التعبه العاليه في الأداء، وأما مند صفري نطمت هذا النور ومرت عليه واحيه حتى اليوم.

بعد أن تناولنا وجبة العشاء الفاخرة في مطعم ملحق بالمسرح دخلنا إلى قصاله برقه ناولنا السباحي السديمي وهو ريمس تعزير إحدى الجرائد ثمه حشبه مسرح صغيره وركن الموسيقيين، وشتمه لترجمة النص إلى الإنكليزيه أما في الصالة فتمه متولات ممرعه يجلس حولها الحصور متحلفين وأمامهم بعض المشروبات والطعام الخفيف كالمكسرات والمحففات

من الموح والروح والعروح لعله شغيب أكثر مع شرب
النبي وشاول الطلحيم ويصطك الأجني
والصيني على حذ سواء

الكثير يعثرون أوبرا بكين فهم الحاصل،
والشباب يلزم من إيقاع الحياة السريع الذي
يحشونه، واعتراش موسيقى الثوب الأمريكية
التي شهروهم، فيقيم بزوبها من صلب الثقافة
الصينية التقليدية، ولذا نجحني هي أوبرا بكين
تحاول الدوة الحفظ عليه من خلال سرب
جبل جيند من الفنانين الصغار نقول نشين شي
وهي ممثلة رجبية هي أوبرا بكين مهما
تغيرت الأوضاع لا اعتد في تحفي الأوبرا
من الوجود ومنفي إلى الأبد، صبحي أن
بعض الناس مثل الشيب ربما لا يفهمون ما
بمعمول ولا بهزول الأوبرا، ولعل ذلك له
علاقة بالنظر الاقتصادي المصلح
للعصر، فلننصف ممنوعون بإيقاع الحياة
السريع، والأوبرا هنا إلى الإسماع يهتد
والفكر في فلاشي، لكن كثيرا من الشباب
عندما يصنعون جيدا بنوون في فهمها
هيجونها، ولكن يصوب قلقة "ولكن أصل
عولمة الموسيقى وللش من ينري ما الذي
بحينه المسهل لهذا الفن الذي كل يوما إحدى
حواهر الثقافة الأربع في الصين"

تورث أجيال الممثلين هذا الفن العريق،
هنا شينجيان بنافس جده في بوانشو المولود
عام ١٩٠٠م على الضفة نفسها، وكل أحد
أسلافه الأولين إلى شيدوا موبيا لألحل بويلة
نشو في منته وهون حاصره معطلة هوبي
ثم جاء إلى العاصمة وبدا التعاون مع رواد
أوبرا بكين، سبعة أجيال على مدى مئة عام
وهذا فتورث منسجم هي هذه الأسرة، وهذا
يندر مثله في تاريخ الفن العالمي الثقافي، وب
نزال في الآن حاشية مسرح أوبرا بكين
تحتضن أعضاء تلك الأسرة مثل بان بوانشو
ابن نتي هونغ ونى شيو شمع حفيد بان هونغ
وبان شينجيان ابن حفيد بان هونغ
الإهتمام والدعم الذي تلقاه هذا الفن

عجبت لهذه التقاليد، أيمكن أن نأكل
وينثرز وانت شاهد عرضاً مسرحياً، وهو
أمر مستهجن وممنوع في مسرح العالم لكن
هذا ممكن في مشاهد هذا الفن الصيني
الصيني، أما في المسرح الصيني الصينية الحديثة
التي تودي عروضها ضمن الحياة الإيطالية،
قل طوعها وتغلبها لا تختلف عن أي
مسرح في العالم

ابن لأوبرا بكين تغلبها الحاصه في
العرض وهي فريدة جداً من تغلبنا في مشاهدة
حفل هي لصباح فحري مثلاً في منسجم
مياحي قل يشرب الجمهور الثاني ويتناول
بعض المشروبات ويتنثر أثناء العرض هذا
طبيعي، والممثل لا يتنثر بذلك لأنه يسمع مع
الشخصية ويوب بها، فلا يشعر بما يحدث
حول وممثلو أوبرا بكين يسمعون بمهلوف
هبة عالية ومسوعة، فهم يتفرون القاء
الأوبرا إلى مصوب على حذاء، لك أن العروض
كلفت تودي في الفاسي في الهواء الطلق، كما
يتفرون الإله والعراة التعزيرة والممثل
والعرض، ناهيك عن هون للفن الصينية في
بعض الأوبرا والمركبات النهلونية والقضاء
يمكن أن يلحن توار المقالات والفارسل
أحياناً إلى جانب دورهم كملانكة وشباطين
أحياناً حري، وللموسيقى والقضاء دور كبير
في أوبرا بكين، ومن أجل تحقيق لك منسجم
أوبرا موسيقية حاصه مثل الطفل الصغير
والزبدية الصينية والعود الثلاثي والزباعي
والمرامير ومما يدل على أهمية العصر
الموسيقى والحرفي في هذا الفن في الصينيين
القديسي كانوا يهولون بهم يسمعون إلى أوبرا
بكين ولا يهولون أنهم يشاهدونها ومع أن
قصص الأوبرا، منسجم من حياة البشر إلا أنها
لا تسمى إلى أن تكون مسرحاً يتنسخ لواقع
على حاشية المسرح، بل تسمى إلى خديم منعة
جمالية يتنثر فيها الفكر والحيل والفنصر

هناك مسرح متخصصه في أوبرا بكين،
يعمل فيها هاتون مذعرون، ينظرون المتفرج من
جو الترات والفلكلور والرق في الفن إلى جو

اويرا بکين بعد ان حول هتق جيانفوه مسئول-عا کبيراً مهملآ به إلى "مسرح ليوان"، تعرضن فيه كل مساء طول سنة، بانشاء عشية عيد الربيع التقليدي، مشاهد مختارة من اويرا بکين تتميز بالحركة القوية والموسوعات الحيوية الرائعة اصبح هذا المسرح السيلمي مع سوز الصين العظيم وقصص الاميراطوري ربط بکين المثوي واطعمه بکين الحقيقة بامام ضروريه لکتير من السياح الذين يزورون بکين.

يمكن للمشاهدين ان يسطرو غرفة الملكيات لينقلوا الحديث مع الفنانين حول تصميم ملكيات الوجه، وليتسوا لزياء انوار شخصيات الاويرا لينتقلوا صوراً سكرية مع ممثلي انوار لرجال النساء والصنكرين والمهرجين كما يمكن لصبوب القدي مشاهة متجلب نقايه من اويرا بکين في ممرات القدي وفي غرف الزلااء، هذه المتجلبات موجودة في الصور وفي الأدوات الفخرية واكتيلان الودادات ومقرض الامرة كل تلك لاطهار دوق نقايي

في علم ٢٠٠٦ شكل دخل المسرح بلقدي سبع اجنالي نحل القدي، حيث تجاور ١٠ ملايين بول، وشكل عدد الصبوف الاجانب أكثر من 9١٠% من اجنالي الزلااء بلقدي

تصويب

سحت الشعبوب عن سمه هيه أو نقايية نيموها من غيرها، وتعمل على تاصيلها ويطويرها كخط بار في هويتها لتكون مع الارمن مسجاً نقايي وسيلها، في عروص -انته وقرق متعته، يجنب اهل البلاد والروار والقنبا، وبكر مسخرة لها

وككانه من حديثا عن اويرا بکين في لنديا في تاريخا العربي ووافقا تملاج شعبية يمكن في تطور وتكون مطلقاً حباً خصوصياً، وموردة سيلها، على ان تكون لها هرفيا القلمه وعروضها الدائمة، من ذلك مثلاً

الصيني الاصيل في هذه الأيام كير، قد نفيه المسؤولون إلى ان اويرا بکين هي كتر وطني داعم للهيوه والخصوصية الصينية، ومعلم نقايي سيلمي للاحباب، ولها اولوها الاهتمام والدعم الكثير، قد اعلى شافع نشون لي، عسو اللجنة الدائمة للمكتب السيلمي للجنة المركزية للحزب الشيوعي الصيني خلال زيارته إلى هرفين مرموفين لاويرا بکين. وهه هرفه اوير بکين بکين والشركة الوطنية الصينية لاوير بکين في الحكومة الصينية سوف نمر اصلاح اويرا بکين كي تلي احتياجات الشعب على نحو افضل ونعا إلى دعمهم هذا التي من خلال خلق جمهور جيد له من بين طلاب المدارس الثانوية والجامعات وستقوم الحكومة بصنائه سيلسات نحر تاتير اويرا بکين في الدول الاجنبية وقال ان اويرا بکين، كرسها نزه النافعه الصينية، تستحق دعم الدولة وحمايتها وسوف نريد الحكومة بموئها في عدد من هرق اويرا بکين وتعرر اشاء مراهق السيه الاساسيه الصروريه وكلي الرئيس الصيني هو جين تاو وقده احروص في الثلاث وهيهم الفرعين الصيني السابق قد شاهدوا عرض اويرا بکين هي احتفالات بکين باسمه قجينه و شاهد العرض معهم بحر الف من سكان بکين هذه الاويرا التي قام بالاداء ههيا عدد من مشاهير معني الاويرا

كثير من السانحين اليوم القلمين من الشرق كالبنابل أو القاتمين من العرب، اوربا وامريكا، يعثرون عن رغبهم في الإقامة بهتي جيانفوه للعرب من منطقة تشيانين بيكين يوماً أو يومين، لمشاهدة عاني اويرا بکين المشاهير وليلقلوا من المنحصرين رسم ملكياج وجوه اويرا بکين على وجوههم ومن المعروف ان استخدام الملكياج على الوجه كقناع يجبر عن صفه الشخصيه وحقيقتها من حشاش للمسرح الصيني

لقد نهضت سيلها اويرا بکين هي السنوات الاخيرة، مما هيا موقفاً نقايي لحرص

"تلك الجميل لفر الجليل ولاية أو عنة
المحير الأمير محمود هارون الرشيد مع
الأمير غانم بن أيوب وفوت القلوب" لقد
استهوت الأوبريت المسرحي العربي
والجمهور مما أكثر من الأوبرا، ولذا لم
أن ما أتى به القضي هو في لا تتوفر فيه
شروط الأوبريت تماماً بمفهومها الغربي إلا
أنه قدم مطبعا عربيا مشرقيا للأوبريت فيه
الإنشاد والموشح ورقص السماح، وقد
حاول عجير للموسيقى العربية من الداحل،
فتم تبديل وغناء ورقص، وقد أصاب ركي
طليعت في وصفه من القضي بقوله "هي
تمشق فلم مسلم عريق في اسلامه هو الشيخ
أبو خليل القباني يصنع مسرحيات عربية
مقتبسة موصفاها وحولتها من الفزايخ
العربي وبونها هي المسرح بعد أن نسخت
بكران من الإنشاد الفردي والجماعي والرقص
العربي المساعي"

وقد سار على نهجه تلميذه الشيخ سلامة
حجازي ورفقه وهم مسرحيت بتخليل العناء
منها نسبا أو شهيدة للعلم والبرج الهائل
وروميو وجولييت، ثم جاء سيد بروش ليقيم
أوبريت "تهزاد البروكة العشرة
الطينة" ولا بد أن تذكر قلعة كبيرة في في
الأوبريت هي الموسيقى الحظي كميل شمير (١٨٩٢-
١٩٣٤م) الذي درس للموسيقى في
مدنيته حلب وتابع برامه الموسيقي العربية في
إيطاليا واشتغل في الأوبرا في أمريكا ثم عاد
إلى حلب، ورحل إلى مصر سنة ١٩١٤م
وتولى فرقة نجيب الريحاني وكتب له ثلاث
مسرحيات بملوك الأوبريت - كوميديا عراقية
- منها "خمل وحلاوة على كيك"
١٩١٨، ١٩٢٠ "ثم انصل بلين على الله
وكتب له عددا من الأوبريتات وساهم بغير
نحسوبة كشكل بك حتى عدا المؤلف
المسرحي والخطي لهاتين العريقين، ويختلف
مسرحه عن مسرح القضي في أنه درس في
الأوبريت دراسه عظمى وميدانية، وهي أن
الموسيقى والعناء لديه هما الأساس في

عروض المسرح المصرية أو عمر الزيف -
عروض مسرح الحلقه - عروض الغرغور
أو الممثل المزجل في مصر، ويعرف في
النام باسم أبو حشيش - عروض حبال الطل
الناميه الحكائي ومعايف قماهي النامية
عروض وطوفان المولوية وهي نوع من
المسرح الديني الرافض - طوفان احتفالية
لطرق صوفية بحري أو مهرجانيه سنويه
لمجموعة من الطرق - احتفالات حمير
المشايخ في حمير وهي كرهال بني صحم
كل يقام سنويا وتشكل عرسه بعد العيلة
بإخراج كرهالي له مطهرا متلجبا تشبه
كرهالاً بشيخية

إن ما بهم في الأمر لتكوين سمة ثقافية
وهي شعبية مما ذكرنا من متجلى المعينه،
هو الرعايه والتنظيم والاستمرار والإعلان
والإعلام

الأوبرا والأوبريت في المطبخ المسرحي

العربي

من المعروف أن فن المسرح العربي غناضة
ثقافية إلا أنه لم يتطور ليشكل ظاهرة
مسرحية كما الوبل هذا الأمر مرتبط بالحياة
المدنية المتغيرة والديمقراطية للحكم وطبيعة
الثقافة لدى كل شعب، إلى أن كان العرب
التاسع عشر حيث شنت بيروت وحمص
وحلب قدام هي إيطالية وفرنسية تعرض
مسرحيات عراقية كما قتلحت رحلات بعض
النجار والاشخاص إلى روما ومن أورنج
بحري حضور بعض العروض الأوبرالية من
المسرح العتيق مما دفع مارون التل الذي
كان يتردد على إيطاليا إلى العلم بمعالمه
المسرحية الرائدة وإخلاق العناء طليها
للتدوين الجمالي بولا عدد رغبة الجمهور

القرن التاسع عشر شهد مولد المسرح
العراقي العربي تشكلا المبسط على يد أبي
خليل القباني، وقد قدم مجموعة من
المسرحيات العنقية في دمشق ومصر منها

شعبية صاغها في قوالب موسيقية غربية أدب
فرقة سمعونية مصغرة وفرقة للحناء والرقص
الشعبي.

وفي عام ١٩٦٦ قدمت "أوبريت وردة"
على مسرح معرض دمشق الدولي، تأليف نجاة
فصلب حسن والحل في السلام سعد وأنت
الرفضاد فرقة سيمع اوركستر فرقة اذاعة
دمشق . وهي أوبريت شعبية تحكي قصة حب
ريانة

على من النجربة المسمرة والمتميزة في
الدراما الموسيقية كلفت على يد الاخوان
رحباني في لبنان ثم استمر على يد الأبناء
منهما في أسلوب أكثر تطوراً ومهما قيل عن
أعمال الأخوين رحباني عاصي ومسعود من
أنها تصنف بالتمسك والبساطة إلا أنها حملت
ألياً كنهه أثير اللبناني ومجمعه وفصسه
بالإضافة إلى القصص الفارحية للتمسك،
وجميعها كلفت مئة ألفاً والحناء وموسيقى
في مطبخ عربي لسانى وكلفت المطربة
الكبيرة هروز . هم هذه المسرحيات العنيفة مع
كبار المطربين مثل نسري شمس الدين، وسند
عام ١٩٦١ وحس عام ١٩٨٤ تناولت
مسرحيات الأخوين رحباني العنيفة موسم
الحر، البطيخة، جسر القصر، عودة الصكر،
الليل والفتيل، نياح الخوادم (وهي مسرحية
مستلزمة أولها في أحرها)، والحب الهوا، أيلم
هجر الدين، هالة والملك، جبال الصواري، بعوش
بحيث، ناطورة المعقبات، لادن من ورق،
المسقط، لولو، مهم الزيد، نداء المؤامرة
مستمرة، الفربيع الفانيح

بالرغم من أن الأناقة العربية تهيوي
الموسيقى والحناء إلا أن العروض الأوبرالية
بكل نكوب مخومة، وعروض الأوبريت
أصبحت قليلة عما كانت عليه في القرن
المضي، وربما يعود ذلك إلى تكاليفها
المرتفعة، ومتطلباتها من التاليف والتأليف
والأصوات الفريدة، ثم إلى وهور الاتجاهات
التجريبية الحديثة على المسرح العربي،
واخيراً إلى انشغال المسرحيين بأعمالهم

العصر ومن مسرحيته الحالية "العرس
الجديدة عجل عندكم العرب القدامى شهر
العسل النور" أما العمل الكبير الذي ألفه
كميل شبيب ولم يعرض فهو أوبرا "ومكا في
تزوجها عن الإطالة واستمر نلجتها عامين
وعصا عاد كميل شبيب إلى حلب عام
١٩٦٢م قدم "أوبريت حلب" على المسرح

وهي أوائل الثلاثينيات بحلب اشترك
الشاعر عسر ابو ريشة والموسيقار علي
الندويش ولحمد الأبري في تأسيس فرقة
الموسيقى ، وكان ذرة أصغله تقديم أوبريت
دي فكر مسرحية عسر أبي ريشة المشهورة
وقد نفع عسر ككاته المسرحيات الشعرية
والعالية فصر له أوبريت الطوفان بحري
أحداثها في حلة تحت الأرض وأوبريت
عذاب وموصوعها إلى الحب وفي أواسط
أربعينيات القرن العشرين نشط المسرح
الشعبي في حلب وقامت فرقة دنيا للتمثيل
ثلاث مسرحيات شعبية هي الكثرة عام
١٩٤٥م هي الحل وموع وقد تمسها على
مسرح سيمع الرويال بألف حبيب سالونيك،
الحل محمد رجب، وقامته دعوى النصيحة
عام ١٩٤٨م بألف حكيم مغزي والحل
الأخوين نديم وإبراهيم الندويش، وقد فاد
الأوركسترا يوسف حبه ونحى في هذا
العصر حسن بصال وصباح مغزي. وفي عام
١٩٦٨م قدم الموسيقار نوري مسكنر "أوبريت
الملك والربيع" وفي صيف عام ٢٠٠٢ نقل
مسكنر نشاطه إلى هولندا وقدم "أوبريت
عيدات بلقوس" لأوبريتمس. وفي خريف عام
٢٠٠٢ قدمت فرقة الأمل مسرحية استعراضية
عقبة بعنوان "جبل المنز" وصح الموسيقى
والأكل حل سيمع كويكفي واشترك في
الاستعراض فرقة سارادر بنك للرقص
الشعبي.

أما دمشق فقد شهدت تقديم بعض
المسرحيات الشعبية ومنها " يوم من أيام
الثورة السورية"، كتبها حكمت محسن، وقام
الموسيقار صليحي الوائلي بتصميمها أغاني

السياسي والاجتماعي بعد أن أصبح الوجود العربي مهدداً بالخطر
□□

جلجامش في النص المسرحي السوري

مصطفى محمودي

حتى يوطرها أثبتت من خلال التوثيق حيث تلحد الأسطورة من خلال التكوين شكلها النهائي كونها براكما كمتبا معرفيا موروثا لشعب من الشعوب أو أمم من الأمم بل لشعوب وأمم كثيرة وأول من استخدم كلمة /ميثولوجيا / mythology هو أفلاطون وقصد بها روايه القصص التي تدعوها اليوم بالأساطير

ليس للأسطورة تعريف جامع مانع ومن أخذ حذر فيها انها قصة تروي الفعل آلة أو شبه آلة لتفسير علاقة الانسان بالكون أو نظام اجتماعي بحد ذاته أو عرف بعينه أو بيئة لها خصائص تفرد بها (٢) ومحنة جلجامش هي إحدى هذه الأساطير التي نتحدث عن بطل اسطوري شبه إله ولقد أكدت البحوث الأركيولوجية أن ملحمة جلجامش السومرية المكتوبة بالأكادية البابلية هي من أرقى الأعمال المحصنة وأقدمها أب لم نقل أهمها على الإطلاق وأكمل نفعها أدبية حيث أكدت هذه الأسطورة طابعها الجماعي لامتداد شعوب المنطقة ترجمت لعظمى وسمو مرامها إلى سائر اللغات الحية فيها وحديثا كم أوغل في معالهم الموزحون والباحثون وغاصر في أعماقها المتخصصون والمهوسون وغنى وعنى بها ولها الموسيقيون والمطربون (٣) وحلق في فضاءها الفنانون التشكيليون (٤) وهم في شكلها وعدواها الشعراء والفلاسفة واللغويين

ليس المهم للمبدع ما تقولهُ الأسطورة بعدد ما يزيد أن يقولهُ هو من خلال الأسطورة حين خروجه منها عن طريق السحول بها ألم بطل غاليلو (ساتركم بموضوع بالغ في الجودة يعالج موضوعا بالغاً في القيمة) (٥)

بهول الدكتور هاروي خورشيد في كتبه أدب الأسطورة عند العرب (توحي الأسطورة بشعلم يمتاز بالحقيقة منها تبع الألهام الأول وهي في النهاية دفاع إلى علوم جديدة الأنثولوجيا والاثولوجيا والميثولوجيا) (٦) كما أنها دين بدائي ومحاولة من قبل الإنسان لتفسير الكون ولقد بعثت الأسطورة سلاحه في ذلك البرامبولوجيا = علم الحرافة ولم سجل دائره الإيتولوجيا = علم تطيل الأسيف وذلك لعدم حصوعها للمعيار المنطقية والتد المهيمن الموضوعي لآها دائرة حطمت أطر الزمكي كتحلم علما ولما ضمن هرويد الأساطير نصيرا ميكلوجيا رأى ك ولادة الكون من عصام مقي هي صورة لحالة الإنسلي في الرحم قبل الولادة وما برور العالم والعبلة إلى المحيط الأول إلا اسمانة لحلة الأسطورة الكاملة في نص صانع الأسطورة عند الخروج من رحم الأم كما رأى جيمس فريزر أن الأسطورة بعلة تتبع الطقس وشأنه كما رجع بطور الفكر الإنساني إلى ثلاث مراحل السحر ونهاية مرحلة الدين والأسطورة ثم مرحلة الفلسفة فالحلم وتبقى الأسطورة شغلا ممتدة في الاتجاهات الستة

يخترع معنا وبيننا كونه عينة كونية تتمتع
بغرائب كمويه حارقة كيف لا ولقاءه آله وتلكه
بشر جبار امتدح حدود الممكن خلق بيبي
المسحوق وهذا برامي ممكن الإبداع وبما في
الشاهد بنبأ المطومة ويؤكد ما صاف عند
بعض النصوص المسرحية التي تناولت
الملحمة ونسجت على منوالها لعلها تكون
شاهد صريح على ما اوردها

مسرحية جلجامش ولوليد (٨)

حاول الكتّاب من خلال هذه المسرحية
الاحتفاظ على جوهر الملحمة خفياً بعض
مشاهد منها ومعتماً وموحياً بعض المشاهد
التي ابتاعها في بحثه وذلك عن طريق حوار
رسمه بحرفه فيه عتبه بحيث ابتدأ هذا
الحوار عن حرفة انص ناهيك عن انه ابتدأ
المسرحية من نهايت الملحمة اي لحظة موت
انكيو من ١٢ ميثا كيف ان قواء الجسدية قد
حارب بسبب مصلحته النمي سه ايم وسبع
لوال من ١٤ ثم يفتح لنا المؤلف جلجامش على
انه حاكم اوروك الاوحد من ١٥، والذي اقص
الموت مصعبه من ١٦ ان نجزاً جلجامش
هينها حتى على الآلهة لأنها حدثت اعمار
البشر وجعلت الموت مصيرهم العتص من ١٨
وعلى الرغم من ان جلجامش كما نعرفنا
الملحمة كأي يعرف ان الموت مصير كل هي
وتلك هل ان يمرض انكيو مرضاً ميثا ان
هل له (با انكيو الآلهة هم الجالدور في مرنع
شمش ما البشر فابهم محذورات) على الرغم
من تلك في الموت قد هز جلجامش من
الناحل عندما رأى مصعبه انكيو جنة هامة لا
حراك بها فيه بيكي عليه وكأنه بيكي على
المنوي هي مستعلا لأن الموت لحظتها قد
انقل عنه من مده الفكر إلى عتبه الحس
والفرق حد كبير بين الفكر وبين الحس ألم يقل
هورس (الحيات ملها لم يفكر ومسله لم
يحصن) وقد ان قدم لنا المؤلف من خلال
عقله باق فلاش الصباد والشمع ثم العي
شمعه من ٥٥ قدم لنا جلجامش وهو يخصص

والمسرحيون كل تناولها من رابطة بحسب
روية لها محلولا عسرينها مصعباً إليها من
عندبته ما نرا ذلك من خلال جدل توليفة
تعمل اسطفاً بمن واقعاً معيشاً وبما في
المسرح قد بشأ في الحصول عتبه الآلهة
لاستوربين واستمر جزء كبير منه كذلك بعد
هبوصه من كونه ثاقبة، فحري بالمسرح اني
القول ان ينهل من معين الأساطير أنما كلف
وبخاصة ان التي كما يقول هيق (هو عنصر
وعني الشعوب لذاتها) ألم بهف استعملون عند
درونيون ورويس وغيرهما ألم ينهل
شكبير واعلام المسرح الفرنسي جان
راسين وجان بايست بوللان المعروف به
موليير وبيير كورني وغيرهم من حزان
الأساطير اليونانية ثم كم يزل كتابا
المسرحيون المعاصرون اجلب وعربا
يعلمون سلالهم المسرحية من هذه الأساطير
محققاً من خلال تناولهم هذا امرين اثنين

الأول انكروا ما قاله العالم ميلوبوني
(صحيح ان العالم قديم ولكن عتيا ان نعلم
كيف براه) وذلك من خلال اعطاهم الملحمة
نصاً ومعنى نمر ويزداد البعد والمعنى اتساعاً
كلما أوغل تناولها في التبرور المصرية،

والثاني محطته المؤلف بشكل او باهر
على الأسطورة وبعتها من جديد وذلك من
خلال حضا برو - المنصر وكأن الأسطورة
قد صارت وليدة العصر الذي يحضه الكتف

- من الكتاب عن تناولها بحرفتها
والخلاف على الاصل انه نطها من نص
مزي-ي إلى نص حوري، وبالقلى لا ابداع هوما
قدم نصاً

- ومنهم من اكتفى بجزء من الأسطورة
سعيها منه إلى تخاتية هدف إليها وسليز إلى
بعضها لاهما

- ومنهم من خرج منها عن طرق
الدخول بها كص جلجامش ل- عدال المنني
الذي يرافف عتده في نهاية حديثه ان اسطاع
ان يعصرن شععية جلجامش عهطه حياً

كبير رجال الدين. أنت رجل دين ليس كذلك؟

رجل دين؟ نعم يا سيدي

كبير رجال الدين وما معنى ذلك؟

رجل دين؟ يعني أنني كرمت حياتي لخدمة
الإله

كبير رجال الدين عظيم وكف تخد
الإله؟

رجل دين؟ أرفع إليها شكوى المظلوم
والمستول لكي تساعد ويرحمه

كبير رجال الدين وهل تخدم بذلك الإله أم
الإنسان؟ (ثم يسمع حديثه مسكراً)
حكم أوروک من ملك قوي قتلاً
لما حكم فلان ملك قوي ينشر
العدل بينهم ولا يترك للظلم مكاناً
ماذا يعني عند الإله؟ سلجاً كل
الفساد إلى الملك ولن يأتي أحد إلى
معيك

والنبي عندما لم تموت من الجوع
ص ١٣

(وعندما يطلب رجل دين ٣ الاتصال
بملك كوش ليرأسدهم على نهر جلجامش
بحبه كبير رجال الدين حتما سينشر للاتصال
بنا هو أما إذا بالفرقة نحن مشهور بصعنا
وعندنا نزل عنده لنا ونسجل كبير رجال
الدين صعب جلجامش لأنه مجهول الأب
والأم هجمه ناله ص ٢٤ بنينا الموار في
كبير رجال الدين هو بمثابة لاعب مارويونيت
بمسك بيده سائر خطوط اللعبة اللاهوتية
والمسيحية أما أنكبدو الذي يظهر في المشهد
الثاني فلنا نشتغل من حوار أنه ليس حيواناً
وإنما هو ابن رجل عادي من أوروک اصطر
أنوه إلى إبعاده لأن الآلة قد وقع في وجه
الظلم فحلب علي ابنه كما يرى حبه التي
منأها المولف بنا كثيراً ما كانت تطلب من
رجل دين ١ ألا يكون متعذراً بل عليه
استعمال قوته لأن الحق للقوة وليس إلا
ص ١٣٥

وفي المشهد الثالث يقع كبير رجال

رواية على أنه البعر الإلهة نيمور ونعش منأه
فأقله له (إن السهم الذي هوى على صدرك من
ملكك هو صنيعة) وهذا ما أحرثنا به فلملحة
أبداً وسدعو عشتر جلجامش بعد صراعه مع
حيماً - وحض اللعبة ص ٥٥ ليكون عشريها
هوهص - عوبها حتى لا تفعل به ما فعلته
بعشقيها السليبين ثم يظهر جلجامش اسم
أوروداشيم - ظل الطوفان بحثه من جد عن
موسوع الموب الذي ظل يلاحقه حتى ملأ
حينما أجه إلى أن يهي الممرجة

من حلال هو أمنا لهذا النص نرى أنه لا
يوجد سوى تعبير طعوف على الملحة الأصلية
مع وجود بعض المصطلحات العصرية
المتنكرة بين نأبا النص مثل لعله من أنصار
حملة البينة ص ٣٣ توسع استعاري حديث
ص ٦٧ الاختلافات سوطلة العالم ص ١٤٥
التصخم المائي ص ١٤٦ المأثور الخامس
ص ١٧٨

مسرحة السؤال الأول يحاصر جلجامش

لأنوربيحو (٧)

ينادي لك جارا خيط المسألة الذي يجلده
كبير رجال الدين فور إبلاثة المشهد الأول
حيث يصعب كبير رجال الدين جلجامش ملكاً
على أوروک ويدور الموار الثاني بين رجل
دين

رجل دين ١ إذا لا بد لي فقد ما اتفقا عليه
يا سيدي

كبير رجال الدين: طبعاً يجب أن مزرع في
القصص على زمام الأمور قبل أن
تغلب الأمور صحتاً

رجل دين ١. أحمى أن نمر المعركة اسم
جلجامش

كبير رجال الدين: ومتى كنا نمر؟

وعندما يحص كبير رجال الدين عدم
مواجهه مسيحية من حلال نكو رجل دين ١
بسله ص ١١

من هذا التحالف الجديد ص ٧٧ ثم ينفق جلجامش وانكيو على قتل وحش العابة حنبابا معاً

وفي الفصل الثالث والأخير يلعب كبير رجال الدين بأدهب الذي قدمه إليه ملك كيش أملاً من يحصل على المزيد منه ويحول رسول ملك كيش شخصاً كبير رجال الدين من أي مسعى بالاتفاق هيجبه كبير رجال الدين قاتلاً في الحطه جاهره لكل الأمر بحاجة لأدهب أكثر هيجبه الرسول بأنه سيقتل إليه ما يريد ثم يله أن يتم نعم ما اتفق عليه هوراً وعندما يشعر الرسول بنكر كبير رجال الدين في التمدد يسلك به ويضع الحجر على رقبته حبسها بوعر كبير رجال الدين لمن معه بتعهد الحطه خلاص ٩٥ ويصعد الحدث الدرامي في نهاية المسرحية إذ يقتل انكيو ثم يحاول قتله أن يقتلوا جلجامش من بعده فلا يستطيعون ولما أجروا أهلي أوروك مغربة بين الصحريين القصور الذي طس به انكيو والجنح الذي طس به جلجامش وجنوا أن السلاح من صنع ملك كيش حبسها يدرك جلجامش في اللحظة الأخيرة وقبل فوات الأولى خطوره ما كل نكاح صده وصد أوروك في الحفاء صا كل من الا في رفع التاج عن رأسه بلء إرائته ووصفه على رأس نفا وكفه حرم في قرارة نفسه به غير جنير بها التاج الا في نانا ترفعه عن رأسها وتضعه على رأس أحد أطفال أوروك أملة بمصر مشرق قدم برهن له هؤلاء الأطفال رجال العد وأمل المسعفل المبسوط بالاس والرخاء والديموقراطية لستر أهلي أوروك

من خلال هذا النص نرى اننا امام مسرحية تفوح رائحة السيلسه من نكاح سطورها منذ الحطه الأولى من خلال شخص اسطوريين حثثنا الملحه عنهم إلا أنهم في هذا النص قد نصوص عن كاهنهم غبار الماسي السحوق وبعضوا شخصيات عصرية ليكوب هذا النص بمتابه إسقاط بهرر واقفاً

الدين جلجامش ابن الإلهة البعرة يسمون أن أمه قد ووصت كبير رجال الدين أن يفل تحديراً إلى ابنها لأن يخيه الإلهة تخصي أن تنجده الناس كلها إلى عباده ابن جلجامش

ويبدأ الفصل الثاني بشكوى الناس من أفعال جلجامش حيث لم يترك ابناً لأخته ولا فتاة لحبيبها كما هي الملحه ثم اختصرت جزءاً من الحوار لعدم الإطالة

تواجه نفا جلجامش مسجحه ومعرية إنله لتظهره على حقيقته وإنه ليس إلهاً كما اوهموه وعندما يحاول جلجامش قتلها يتحل انكيو ويصفرع النطال ولم تترك المسرحية العله لأحد وهذا حرو - عن الملحه حيث يلوي جلجامش في الملحه ذراع انكيو وعندما يسطر الأثمل أرضاً يحاول لأحد جنود جلجامش في المسرحية طس انكيو فيمنعه جلجامش من ذلك مستغماً بعة حصه ص ٦٨ ويتأ حيرة جلجامش ملا في معرفه نفسه على حقيقته هيسامل قاتلاً - كلفت من مليل لآلهة كيف استطاع ذلك الوعد أي انكيو أن يقولوني؟ - لم تكن إلهة كيف استطاع رجل الدين إقناعي بنبي إله ٧٢، ٧١ ويؤخذ جلجامش رجال الدين بعاقبة المسوء يتحلقون متخفين خوفاً من غضبه مخبرين إياه في أنه البعرة يسمون قد كضع لهم نصير وأن الإلهة هي التي روتت انكيو، ملهه لكتهم بطسونه بأنه هو الأقوى والأجمل ويحبج جلجامش على ما يقولون إذ كيف يظهر أمه لهم ولا تظهر لآلهة ٧٢ هيمويه نبي الوه - لم يكن بعد لتظهر له وأن عليه اسمله انكيو وكنت قوته لمصلحه ص ٧٥ وذلك عن طريق اغرائه بالحمر والنساء ليجن انكيو لحنه في يد جلجامش ولم يكن سمي رجل الدين هذا حباً بجلجامش أو انكيو أو معاً لعه أوروك بل ليصفوا من وراء ذلك هذا نسمينه منها - معاوله مسيل حووب انكيو من جلجامش ليسهل عليهم قتله في اللحظة المامية

- استغلال ملك كيش مادياً لحوفه أيضاً

جري هزمجر متوعداً موبتاً للقاه جلعش
ذلك الظلم المستبد ص ٦٠

وفي الفصل الثالث تتبنى بنسون ام
جلعش شلتي لدا لا يستطيع جلعش ان
يلعبها او يمسها بموه على الرغم من
محاولته ذلك ثم يحكي جلعش لأمه المسم
الذي راه فتخبره بنى الكوك الذي سقط على
صنبره هو بمثابة صديق كك بحزن الملحمة
ص ١٧ التي وصفها - اي الملحمة - العاد
بقتها ملحمة قصير الاحلام وباني رسول من
اكا جلعش ان ملك كيش على ابواب اوروك
ص ٧١ يطلب مجلس شيوخ اوروك مهادنة
مع ملك كيش ص ٧٠ وبينما كان جلعش
ينتهي للقاه اكيو ص ٧٩ وعندما يذهب
اكيو يحطه اوروك ص ٨١ يجيبه الرجل
فانظر ان هذه السفلى المظلمة كلها قد بده
جلعش لكن اكيو كل مفعلاً ان جلعش
قد ادهم شلتي كما ادهم من هليا بلو يبي
مصرأ على لفته ودهل جليل غير
الجلوسين الصليق واد بدهما هو امار
شعره ليه امه وعلفه ص ٨٣-٨٤ ثم يتعرف
إليه بعد ذلك نوه لكن يمار برخص اللقاء في
البيت ويبي مصرأ على الدفاع عن اوروك
لأن اكا ملك كيش على ابوابها يعرف الأم
اكيو على انها امار ص ٨٥ وعندما يدهل
جلعش يطلبه اكيو شلتي ص ٨٧ يدعو
جلعش اكيو للمصارعة ويصرعه
تدهل بنسون وشلتي ص ٨٨ يهرع شلتي
نحو اكيو ويطلب منها بنسون ان تدعو الإله
فتمن ايهاها متكاهين قوة واكيو لا يزال
مصرأ على مطافه شلتي هجيبه جلعش
ان اوروك في خطر وسيحلها ملك كيش
ص ٨٩ عدها يدهل الأثر عن الصراع
ص ٩٠ يهرع شلتي نحو اكيو ويسمح
للمرء عن جيبه فيمسك لها بقرب الأم من
شلتي ويعرفها إلى ايها امار ص ٩١ وهي
نهاية المسرحية يصف اكيو وجلعش كوتين
محبين وهما مومنين يعلقون القالب "اوروك
ان تكون تحت سيطره اكا ولا غيره"

حيا لواقع معاصر واقع شهده المؤلف على
مراى ومسمع لأن المؤلف المسرحي يستطيع
ان يقول على لسان شخصه التاريخيين ما لا
يستطيع ان يقول بلسان حله بأكبر صفاً
للتاريخ من جمالية حاصلة لأن الإشارة كثيراً
ما تعني عن العجز

مسرحية اكيو للكاتب المسرحي طلال

حس (٧)

مسرحية فتمت للقاه على انها للأطفال
والبالغين بندا المسرحية بالشكرى من
جلعش ص ٥، لكن شاعر اوروك لا يشارك
الشاكين شكرهم ولا المتاملين المهم بل ينفذ
من خلال مصنفه خطفه جلعش الذي اعلى
صرح اوروك إلا ان بعض الفكى يشوب
ذلك الشاعر ص ١٠ لأنهم هم الذين خا اوروك
ورفعوا اسوارها لا هو وعلى الرغم من كل
ذلك فهم لا يملكون فيها ولا حتى زريبة ص ٨
وينتهي المشهد بظهور جنسين من جنود
جلعش يبحثان عن هبة جميلة اسمها شلتي
ليعرضا عليها ويهدماها إلى جلعش ليفسح
معهما ليه حمراء ص ١٥ وفي المشهد الثاني
يرى عجوزان يشكون عجلت ايها امار الذي
ذهب في جيش جلعش ولم يعد تاذي
شلتي إلى كهف العمورين هزبه من الجنين
هيجبها في حظيرة الأعمام ولا يستطيع
الجنيل العمور عليها وبعد دهال الجنين
يعبرها العموران بمثله ابنة لهما ندلا من
انهما امار

ونرى في الفصل الثاني الرجل العمور
مع شلتي يبحثان عن عده لهما صاعف
منهما واد بالمعربين امامهما همسكل بـ
شلتي لكن تحول اكيو في اللحظة المناسبة
بمعهم من تعجب مر بهما ثم يذهب اكيو
وشلتي مع الألب العمور إلى بيته حيث كانت
لام العمور نهيء الطعام لهم يطلب شلتي
من اكيو ان يحمل هيمتل للأمر ويذهب
ود بالجنين يدهل ويحطقي شلتي وعندما
يعود اكيو ويسأل عنها حنبره العمور بما

لعظمة جلجلش دخل البي = مراب ومعي
أكبو وينصارع البطال في لعبة لي الدراع
ويؤوي جلجلش في قهقهة ذراع الكبدو كما
في الملحمة بعدها بسبعين خمسين

وفي المشهد الثالث نغم لنا المسرحية
اتنصلر الظليل على وحش الغاية حميانا بعد
صراع معه لا كما حزننا الملحمة التي نقول
(إن ربحاً صرصر عقيه هي التي شئت
حركه حميانا فزاله عن الوجود) قبل أن
يصل الأثر إليه

ويأتي المشهد الرابع ص ٤٢ ليصور لنا
شكيدو العالم الآخر وكيف نراه له خمباب
وهو ينشأ إلى الأسفل "لحظت أيضاً حرجاً
عن الملحمة لأن الظائر رو هي الملحمة هو
الذي نراه لا ككبو وليس الوحش خمبانا

وفي كسرة اللوح الثاني ص ٧٧ يرى
كيف استطاع جلجلش أن يجعل من الحكيم
شكيدو رجلاً بيزر له أعماله مهما كفت
صعقتها من خلال قوله له أنا أقوم بلججر
الأعمال فيما انت تقوم بيزرها "وبصيح
الشاعر والحكيم اثنتين في يد السلطة =
جلجلش ويحاطب الشاعر الحكيم قفلاً " يا
عزيري الكاهن انت تعرف أن جلجلش لا
يمكن أن يحل في رجلين مثلي ومثلك لأن
جلجلش يزعم هي أن يدير له أعماله على
الصعبين البسي والديوي/ الديسي = الحكيم
والديوي = قشاعر

وفي المشهد الخامس بنام جلجلش اسم
أوتوبغشيم منه ايلم وسبع ليل وبعد استيفاضه
بهذه قيسه التي تطول ثمر بنين بحيرا
الملحمة انه غاصر في أعماق الماء حتى
استخرجها ونسلخ النص عن الملحمة ابتداء
من اللوح الرابع حيث يرى انصبا امام
مسرحه عسيرة بكل ما عمله الكلمة من
معنى - استعربت بعض أسماء من الملحمة ثم
غوب هذه الأسماء حيث يرى جلجلش داخل
منجم للناس عسري يصنع رطله عنو حمراء
ينشأ غليوناً وقد صارت البية مراب
منكبيرة له مرذبة ثياباً على الموصه مخاطبة

ويتعلق الأثر وسط الجموع وينتهي
المسرحية لحظ لها أيضاً من المسرحية قد
أحدث من الملحمة المقلد التي تحسم فكرتها
ولم ننال الملحمة برمتها مصيغه إلى
الملحمة بعصر مشاهد ليس منها

مسرحية جلجلش لعديان الصبي (٩)

رسم لك كلمة لجنة الإشراف في مقدمة
الكاتب الممت الذي استهجن المسرحية وكيف
أنه حطب في طبعه طابع العصر الذي
يعيش لأن المؤلف قد أعاد إنتاج الملحمة من
خلال ترميمه لها غير حول نشيد الأحرار إلى
واسع الطيف والدلالة صغر رويه معصيره
جندو وسأحاول احراز ما اعتزله المسرحية

في اللوح الأول من المسرحية وقد
استخدمت الألواح كما في الملحمة أيضاً مشهد
ولادة جلجلش من عبد الحصاد وعرف لي
أمه هي روجه المصغر لكن المسرحية لا
تعلنا كملحمة مصفاً كيف أصبح جلجلش
إلهياً ويشرى في لي معاً طلعاً من أمه وأبيه
بشريش

وفي كسرة اللوح الأول نبينا المصغر لي
أبيه قد كبر وقد اعتز له لي الذراع ولي
قوته الجيرة تجعله بقصي وقه في مقلدة
الرجال الذين يعرفوه سناً كما يعزى المصغر
يجبروت أبيه ويغشوا حسها لا تفضل
مصاحبة لقوته وفحولة

وفي اللوح الثاني والثالث نخطب رسول
من الحكيم شكيدو سكان اوزوك النساء لكي
يصلوا لئلا يهلكوا ليطلق لهم نداء جلجلش
هيمسحب نمنش لصلانهم ويغري أن يصنع هذا
لصغيره جلجلش ويجزي حوار بين الشحط
والشاعر أد يصل المصغر من خلال هذه الحوار
أن تكبر قصيدته قشاعر الجديدة غنحت عن
سوء حوال الرعيه لعلها تصل إلى سمح
جلجلش هو يبه الشاعر قفلاً دع الشكوى
لذراعاً أما قصيدتي ليست سوى تمجيد

يعاني جلجامش سكرات الموت ويختلط صوته بصوت الجوفه وبندل المسر. لاحظ أن هذه المسرحية قد خرجت حرجاً كبيراً عن الملحمة ابتداء من اللوح الرابع كما أسلفنا حيث كتبت مرجحاً بين الملحمة الموقفة والمنحيلة إلى المسرحية التي قضاها تيسر لنا كيف أن كل كفت قد تناولت الملحمة من خلال نظرية الخاصة لها وكل في هذه الملحمة مؤشر ينظر إليه الكاتب كل من رايوبه الخاصة مولجاً ما رأى وها ما جعل التسؤل لها يختلف أحياناً وطرحاً وهدفاً وإسقاطاً ولعل أبرز ما بلغ النظر في تناول هذه الملحمة من قبل الكاتب هو اتفاقهم من غير أن ينفوا على تناولهم لشخصيات الملحمة إذ أصبحت سائر النصوص على أن يكون كل نصراً للشعب معداً له وهذا في وجه الظلم والجوروت الجلجامشي كما نعت وفتح جلجامش على أنه الظلم قسمت العنصر غير المطبوع (١٠) بتدوين العرف والتعرف والشرع والقانون والقانون كما قال أفلاطون "هو عوداً إلى العدالة بالقوة" ولهذا قد يعي جلجامش على الرغم من دفاعه عن أوروك مستنداً إلى رأي واحد أحياناً لا واحد إلا مستنداً للجميع غير أنه يتعنه المطلوب على امره، إنها على الأرض من خلال نظام الاستبدادي والظلم الاستبدادي هو أمر أنواع أنظمة الحكم في جمهوريته أفلاطون لأن السلطة المطلقة مصدرة مطلقة "ألم يقل بابلون" القانون كخيط العنكبوت، يتوسل الأقرباء ويقع في شركه الصعفاء " اعترف أن موضوعي ليس كضلاً وأمل في يكون قد بلغ حد الكفاية

جلجامش باسم جيل. يدخل عامل يحاول أن يشرح لجلجامش ما جرى مع صتيقه العليل لاحقاً إلى جيل= جلجامش لا يسمح له بالتحدث أبداً ويصفي صتيقه العليل تحبه ويموت ويمن مونه على جلجامش وكل شيئاً لم يكن ثم يطل عامل آخر هو أنكيو ويطلب من جلجامش أن يصرف بمويصاً لعائلة وأولمه العليل السوفي هجيبه جيل= جلجامش بكل عطمه المستند "من ذا الذي يجرو على إنسان الأوامر لجلجامش ص ٦٢" وهذا يتماهى النص بالمحكمة في الحاضر بالمعنى ويعود الصراع بين جلجامش وأنكيو من جديد لكن هذه المرة في المعجم حب بلوي جلجامش نزاع أنكيو لأنه ثم يسل جلجامش أنكيو قتلًا "أفد عمت في هناك شرباً سو- بنجم في باطن الأرض واستخراج بهج الطود" هجيبه أنكيو "أما رلب بحث عن الخلو- يا جلجامش! ولا يهفي على الفري ما المقصود- بفتراب الأسود المستخرج من باطن الأرض والذي كل يبيعي أن يكون سعاده للأمة العربية لا أن يكون وبلاً عليها ويقصد المؤلف تلك البترول

وفي كسرة اللوح الرابع ص ٦٥ لخص أننا أمام مسرحية صمم مسرحيه من خلال موت أنكيو ثم بقي اللوحان الخامس والسادس ترى جلجامش جلساً في مكتب فخم ومما أجهزه الكترونية وبعد في عدم له سكرتيرة البعي= سرباً فلكياً يدخل السكور كزوماتو هجناً كبير من جلجامش ويحتنه عن علاقتهما العجالة

وفي كسرة اللوح السابع ص ٧٥ ترى جلجامش يهدي مرتدناً من حنوة الموت والإشباح التي نراه في له محيط به من كل جانب وقد أحسن وكل= أنكيو يشده إلى أريشكيلل أو إلى هاديس= العلم السطحي هو صرخ في وجه أنكيو عقلاً "أنكيو يا أنكيو هل يكون صديقين في الظلام" ويقتد جلجامش أنه مصعب الحنن كما أصيب بها من قبل صتيقه أنكيو وفي نهاية المسرحية

المصادر والمراجع.

- ١ - سلسلة عالم المعرفة الكويت رقم ٢٨٤/ ٢٠٠٢م / ٢٠٠٢م

مثل عن الضياع الضخم الموجود في دخل
السيرة وكيف حاله حال لم أكتب صبوراً
حسباً عسكرياً بل لصنت فيه من سكن
المنية غيباً تليق بهم وترويح الإشاعات
والثراء القليلة وفي ٢٨/٢٨/١٩٢٩ سقطت
مدينته وبعد الحرب أصبح مصطفى متدولاً

٧ - صبعة اتحاد الكتائب العرب عام ١٩٧٧/

٨ - طباعة اتحاد الكتائب العرب عام ١٩٩٩/

٩ - صبعة مديرية الشدة في السويداء وفي
المرحلة الثانية بنجره الأولى في مهرجان
المرحلة للإبداع الأسدي لعام ٢٠٠٢/

١٠ - المقترع عز العيص لـ المقترع قد يحقق
يريد عن طريق سنوات فصحى بهيك عن
ممنوع من الجميع اب انصميم فيه بحق
مهمه عن طريق القصور وبالضيق والمشروعة
هجرة الجميع ومن ثم في كل عظيم هو
مقترع لكن ليس كل مقترع عظيم

٢ - عبد الرحمن يسمو استلهم الجبوع
المأثورات الشعبية وأثرها في بناء القوي
للزوية الشيعية من ٢٤/٢٤

٣ - غي بعض معصمها الفرس (عبد عزاريه)
بصوت رخم ولص يجعلك تدخل تحيلاً عالم
المحكمة

٤ - لقد رسمها القنان وليد عورت حيث لدل
الكلام صوراً يرفع رسماً وتحلاً

٥ - جلامش وليد فضل طباع وزارة الثقافة
عام ١٩٨١/

٦ - الضياع الضخم في هذا المصطلح قد
الحرب الأهلية الإسبانية التي بدأت عام
١٩٣٦/ واستمرت ثلاث سنوات واثم من
أصلق هذا الضياع هو الجدران الأسدي
(كويو خيلانو) - كان معه أربعة مؤلفين
صكريه والضياع الضخم مع الثورة أصبح
مصطلحاً يدل على الجموعية وعملية
التحريب التي يتم داخل اليك بوصفة اعرف
لاعداء هذا اليك وبعد الحرب الأهلية الثانية
استعملت الكلمة لتمثل مزوجي الاتعبد
ايضاً

وهذا رأي آخر يقول: مثل (الوقو) من
خطبة لمهاجرة العاصمة الإسبانية مدريد ولما



المسرح العربي في المهجر

عبد الحبيب خمران

- 1 -

هل هناك مسرح عربي في المهجر؟ أم أن هناك فقط مسرحيين عرب لهم تجارب مختلفة هنا وهناك خارج رقعة وطنهم الأصل؟ وهل من تجارب جمالية وفكرية بين المسرحيين العرب المبعدين، يمكن من خلالها استقصاء خصوصية مسرحهم "العربي" خارج أوطانهم؟

أما أنا فنصعد بالوصف تلك العروص القادحة من الخارج ولأول تعرض بمختلف حشبات ومهرجانات التول العربية، ولما لا العربية؟ وماذا لو كان الكاتب المسرحي عربياً ويكتب بلغة أجنبية؟ أو أن المسرح عربياً والممثلون من جنسيات عربية؟

في واقع الأمر هناك أسماء مسرحية عربية من أجيال مختلفة أصبحت بلغة المنفى الإصطلاحية، وعزى هاجرت للبحث عن أيق أكثر رجولة أو - وبما أكثر حداً - [شكلت فضاه عوامل صره مختلفة] *

وهناك أيضاً من غادر موطنه وهو طفل، أو ولد لأبوين مبعدين، ليحمل انتماءه مظهراً لتكويناته المسرحية أو لمرأته الإحراجية أو لأدعائه التمثيلية والإبداعية عسفاً داخل المجتمع الذي يعيش فيها

والسؤال الذي يمكن طرحه في هذا المصطلح هل محدّدات المنفى وجانبيه كما

عاشها مبدعو المهجر السابقون؛ والتي وصلت ويعرفها إليها من خلال سيرهم وكتاباتهم، هي نفسها التي يعيشها حالياً مختلف مبدعي الوطن العربي خارج أوطانهم؟

للتأثير العربي المقوم بتجربتها طه عدنان النعالي ذكره عندما تحدث عن ما سماه "اللب القلبي" لأفراد يقيمون ببغداد ربما لا يعترفون معادرتها، ومنهم من يندع بلغة البلد الذي يقم فيه أيضاً واقفاً يقول إن المسرحيين العرب المقيمين خارج بلدانهم يسمون "مسرح إلمة" وليس "مسرح مهجر أو منفي" بالمعنى التقليدي الذي يفصّل من التمييز بين

انفصلي لك الزمن الذي كان فيه المهاجر لا يعرف المستضاف قس طراب على بلده أو متجنسه أو قرينه إلا بعد عوثة الإحباط بطرق باب بيتك وأنت ممثل على أربابك في عزيتك بل بصلك الأختار - إن أردت - على هفتك المسمول من اعنى الصناعات وشهرها أينما كنت

فالأفعال الإعلامية والمعلوماتي والتأثير الفصلايف والهواتف والحواسيب الثانية والمحمولة والإنترنت الحاصصة جعل العلم يبقو أصغر من قرية؛ ينبع سكنها أخبار بعضهم بعضاً في زمن عولمة غير مسبوق، وما بحث في هذا العلم / القرية بهما جميعاً، شئنا أم أبينا فهذه الأسماء بمرصه نيويورك تمس ساعيتك حياة أبسط فلاح بأسيوط، كما

بطبيعة الحال هموم المبدع واحد والعرق من حيث الممارسة ربما يكس في الدرجة لا في النوع

وبلغ من أن الإنسان القدي للمسرح عرض مرسي على الخشبة - كما يجبر معبد القاضي في كتابه على المسرح العربي - هو وليد الأزمة الحديثة عموماً - وبلغ أيضاً من كونه غالباً ما يقع في قلب التحولات التي تعرفها نظرية الأدب، وذلك بكونه نصاً مغزولاً وجب التنكير هنا بل جدر كلمة "مسرح" اليونانية theatron يدل في أصله على الحيز المكاني "النصف دائري" الذي كان يشغله الجمهور لأجل مشاهدة ما يجري أمامه ومنجبه وبناء على ذلك فالمسرح فضاء في أصله؟ عرض مرسي في بقية ولا تكفل بأداة منجبه ككافة وورشته وإخراجاً وتمثيلاً إلخ إلا بتقدمه داخل فضاء أمام أناس يصعبهم مشاهدين وهذا ما يؤكد بين بروك أيضاً بصفحة الشهير لشرط تحقيق فعل من أفعال المسرح، والذي أوجده في أن يمتد أنسلي عبر مساحة موزعة في حيز برفقة أنسلي آخر

إذا قدر المسرحي أن يبحث عن فضاء الورشة وفضاء العرض أيضاً حل وفرحل

سأحاول في هذه الورقة أن أقيم ثلاثة نماذج لمسرحيين عرب يقومون خارج أوطانهم، وسيتعلق اختيارنا هنا بكتاب، ومخرج وممثل

- الكاتب المسرحي قاسم مطرود المقيم ببريطانيا

- المخرج اللبناني وجدي موهض الكندي الجنسية

- الممثل العراقي أحمد شويحي المقيم بهولندا كاتب ومخرج وممثل ولو أن الطبيعة تنتهي في حالات معينة أمثل هذه الحدود، خير أنهم لا محلة خارج حدود أخرى - حدود وطن محلوهم معهم وجدنا مرتبطاً بطولته وموصفة حباً روائية حين وأغنيات ووجوه

أن اندلاع حرب الخليج قد تحرم صفحا تطبيقياً بأحد أحياء مراكز الميادنية قوب أبنائه اليومي.

إنها لعبة إعلامية جعلت المبدع المهلجر يوظفها ويسعى منها أنوار لعبه المسرحية والإبداعية عموماً

-2-

إذا كل فعل الكتابة الأدبية عملاً فردياً تتحكم فيه أوليات ذات المبدعة في بعدها العردي، حيث الحرة والورقة البيضاء كل ما تحتاج إليه تقنيا ذات الشاعر، الناقد، الروائي والمفكر على فعل المسرح عمل جماعي معقد تتحكم فيه أليات مختلفة، الظاهر وجود مكتب ومشاركه جديده، أجل حيز رمكشي مجند، يجب احتراسه حصوراً حفضاً مساهمة وحلفاً انسجام جماعي يتحول فيه الداء إلى حالة إبداعية تنقلها مجموعة من الكتابات المسرحية تحت مظلة ورشه هي مبدع للمسرح المسرحي

والمسرح من حيث هو لعب جماعي، تبرز واحدة من صعوباته التي يتفلسفها المسرحيون المعربون مع تجربهم من المبدعين، لكن بشكل مصاعف ويخذ أكثر

هذا كل أبناء "المهجر" المايغور وأبناء "الإلمسة" الملاحور قد تمتعوا بل لم تتطلب موهبتهم أكثر من صب حسبيتهم وأوجاعهم وكل ما يحالجه على الورق وما تترك ما الورق

فالمسرحي عليه السبيل في ترتيب مسرحه الطويل، المحفور بصعابه الخاصة لأجل صياغة ركحية تتجاوز الورق والناشر والفقري إلى الفضاء والجمهور

قد يتساءل سائل عن كون النص المسرحي يلتقي بوصفه فعل كتابه مع الأجانب الأدبية الأخرى، ومن ثم يطبق عليه ما يطبق عليها من حيث هو كتابة ؟

"زئاء العجر"؛ "الجر اعرف لا تعرف الحز"؛
 "عرف على حراك الجمر"؛ "نمي مختلف
 وظل"؛ "هروب هوس الشمس"؛ "شرب
 إذا" وغيرها كثير والتي تترجم بعضها إلى
 اللغات الهولندية والفريسية والعبرية

و مسرحياته كُتبت عروضا بهولندا
 ويلعاق ويحدث من القول العربية

ويؤدى فضاء مطرو - بخصوص
 الموضوع الذي يهتما هنا - "بل ملامح
 مسرحي للمعنى غير واضحة حتى الآن، في
 حين العمل - التي نعلم على أرضها الأصلية
 أكثر ديناميكية وشاعرية من مسرح المعنى،
 فحز ما تتمتع هذه الأخيرة بالحركة النشطة إلا
 أنها بعد الدعم الكافي، لا ليس هناك مؤسسات
 أو منظمات كافية [لذلك فالحز في المعنى
 يعمل بجهد مصاعفه "

ككتاب فضاء مطرو - بنوار - بين هذين
 من الأزمات، بنوار بن حينا وينتقل إلى
 كثيره من فوط ورس العربية كما نلاحظ
 مفردات الموت والظلمة الانتظار؛ السفر
 والقبور. إلخ

- 4 -

من الأسماء المسرحية العربية الأصل
 التي برزت في السواد الأخيرة في المجتمع
 العربي تذكر الكتب والمخرج والممثل اللبناني
 الأصل والكدي الجنسية جدي معوض.

هذا المسرحي الذي صنف به خشبات
 المسرح الفرنسي إلى الحد الذي أختير معه
 ليكون رئيسا لمهرجان أفينيون لهذه السنة،
 تكريما لتقليد سنوي أقامه منذ إنشاء
 هوديني وأورتون في أوشينيويت منذ ست
 سنوات

وجدي معوض من مواليد بيروت 1968
 خرج من لبنان هربا من الحرب الأهلية
 اللبنانية وهو لم يتجاوز الثانية من عمره
 توجه
 إلى فرنسا فكتا التي أكمل بها دراسته علم

لغوية إنه الوطن خلسة الإيداع، ومنه نهم
 أوروبا وظروف غربة معقدة هي أيضا
 بدورها مصدر الهام وتيسر

- 3 -

وغم ما سبقت الإشارة إليه بخصوص
 النص المسرحي واستثنائية الكتابة الدرامية
 استطاع عدد من الكُتّاب المسرحيين أن يصلوا
 بخصوصهم وغير الورق فكتب إلى مهنين
 وفقد وقراء. بصوهن استطاعت أن تُشيد
 صرحا من متعة القراءة، وإن ثبت على
 الرغبة في إدراجها ذهباً ساعدت بحرية
 صانعها على تصور القصائد المقترحة
 والمشهد المعاقبة بالمرسل لا يخلو من
 نغمة وسلاسة مع عمو الطرح والمعالجة

ومن هؤلاء الكُتّاب، المسرحي العراقي
 المعرب المعين بزيقاتها حاليا فضاء مطرو،
 خصوص هذا الأخير سجد في مساء حضوري
 ولده مسرحية تحولها نمكة من ادوات وعياد
 الكناية الدرامية، ومن اهتمامه بتفاصيل العملية
 المسرحية في شكلها الركيحي

الكلمة في النص المسرحي بالنسبة لفهم
 مطرو، صورة، وصحة يكتب لكي يجر القدرة
 الإبداعية لتأجل العرض المسرحي وتثبيتته

مؤمن الإخراج وتعلمي النقد ووجد في
 داخله كاتبا مسرحيا، والتمه هذا بعمو إلى
 مؤهبة وإلى الصقل من خلال ترانسه بمعهد
 العيون الجميلة بجناد، كما أنه الحق فيما بعد
 بكاديميه الفنون الجميلة عام 1994 والتي
 تخرج منها عام 1998 في تخصص الفنون
 المسرحية قسم الإخراج المسرحي

بعد هجرته إلى هولندا حصل على دبلوم
 في محل أعداد وتدريب وإخراج الترام
 التلفزيونية من أكاديميه "فلمرسم" وهو يتسل
 رئيس قسم الفنون المسرحية في الجامعة الحرة
 بهولندا

له أكثر من عشرين مسرحية منها
 "فقرس وحشية"؛ "الروح نوافذ أخرى"؛

1991

يفكر في الاستمرار بالمغرب وقد احترق له ما يصلنا من صدى إيجيبي خلفه أعماله، بكل من هوفت أو بلينل العربية، وبما لاه ممثل له بصوراته للأداء القميلي وللمماسة المسرحية، والتي يجربها ويلقيها داخل ورشاته التكوينية التي يشرف عليها هذه التصورات والتجارب التي يسطرها بحالات تتم عن صفاء ذهني لممثل بمنك أدوانه ويعرف كيف يحول اشتعالاته وهوميه المسرحية والثقافية إلى معرفة ومعرفة إلى ممارسة وتجربة

أحمد الشرجي من مواليد بغداد عام 1968، حرج من معهد الفنون الجميلة عام 1991 ومن كلية الفنون الجميلة عام 1996 تدرّس بالمعهد بصفه محاضر عادر العراق منذ 1996 ليسرّبه للمقام ببولندا منذ 1998

حصل على العديد من الجوائز وشهادات التقدير في التمثيل اشغل مع كل من المسرحي بدري حسوب هريد ومحمّد الحاروي وحيز معتز وغيرهم كما أنه اشغل بالإخراج أيضاً حيث أعد وأخرج "تقبلة" و"العيلم الثقبة" كنزيرة لمسرح التهرية ببولندا، وقام مسرحية "تعبداً بالنظر الصوة" لصبا سالم، و"الجرافت لا تعرف الحزن" لعلم مطرود، وله تجارب كممثل بالتمثيل والسبما أيضاً

وبولندا اشغل مع المخرج العراقي المصنوب أبيض رسول الصغير ممثلاً بعرض "قائد الصلابة" باللغة الهولندية، والذي قام بمهرجان المسرح التجريبي بالمعاصرة

لنستعمل هب بعد مع المخرجة الهولندية أن مازيا بيروني بعرض "مأوتا"، كما شارك بلختعليه "شعراء علي الأشجار" مع المخرجة بلزبا راشيل واشترك أيضاً بالفيلم الوثائقي "بعنه الأماني" للمخرج القسيمي الهولندي ريمون جيليك وكذلك بالفيلم القصير "الدوروز" لمحمد التراجمي

إلى جانب هومو الهربية هناك هومو

له ما يناهز عشرون مسرحية نشرت بين هربما وكندا، ومنها رباعية "ساحل"، "حرائق"، "غابت"، "ساروت" هذه الأخيرة التي يقدم عرضها الأول بمهرجان أيجيور صيف السنة الحالية

ومن خلالها يثير الكاتب موضوعاً جساماً يجسد في علاقتنا ببولندا ومزوتناً الفكرية والثقافية، ليس الطاهر منها بل الميطر والذي نشاطه الأجيال وكأني في حالة انغماء دور تمحيص أو تناول ليرب عن ذلك صدامات بل كوارث وقد حرص يك الأحداث عيفة، لتلامس عمو النهر الشرية في صراعها وهي بحث عن هويتها وأصلها ونسبها، وعمق التاريخ كمشترك جمعي، مزوراً بالحروب وسقوط جدار برلين وغيرها من الأحداث الترابجية

ام جمالها فحرص "غاب" مثلاً على "مسرح 71" بيلزير ججك خضع من توطيف موص للغة مسرحية شعافة ذات هرس ملحمي فلفصاء والممثل بمنك الزبة التي يتنفس من خلالها النص المسرحي، وشعرية الحوروات من شعرية هندسه سينوغرافية مزروسة ولا صير في أن نمص أحداث المسرحية ومن خلال تغيب بطلها قرأ من الأرض.

في ما وراء اشتعالاته وأحاديثه الإخراجية ينتصب مفهوم المصير ككثير لتشكل منجراته الجمالية وهو نمص مسرحي أو أرتجالات الممثلين كلف صله حاما أرفع معمل العرض المسرحي، كما أن معتبره الشخصي ومصير تجاربه تؤتته معرفد الحرب والنمفي والمقله

- 5 -

من المصيريين العرب المعجيين خراج أوطانهم أيضاً ذكر الممثل العراقي أحمد الشرجي المعجم ببولندا - والذي أحبراً بفته

- ٦ -

انه طرح مختصر لأسئلة تسحق منا
وضحة اكبر وانسابها أعمق، وتقديم لثلاثة
مشاعير [كف ومخرج وممثل] تختلف
تجاربهم في جوانب وثائق هي أخرى،
يتسحرون من لغة المنفعة ومن المهمين
الإلهام والإسقاط ومن الجهات المعينة
التشجيع على المميز والاستمرار والمزيد من
الاعطاء الثقافي ومن التجارب والمحيزات التي
تجاه لتأوره رؤى، مجسده بجمعها الهم
المسرحي ونحقيق تراكم كيمي وليس كميًا
هنا، لأجل المساهمة في مشهدنا المسرحي
العربي ونحيد «طريق للمخاض وللشباب
المسرحي من الأجيال القادمة

الوطن التي يحملها ابننا / نحل - يقول احمد
شرجي الهجرة عرض عليك وأدعاً جدينا
عليك لي تحلين منه وعمل به [] عليك
نقل شعاعين مع الآخر ولي تذهب إليه ولا
تنتظر منه المجيء اليك [] لكل دور أن
تتحول إلى منتج، بل نعيد وصنع الحل مع
الحفاظ على ما نريد الحفاظ عليه من
خصوصيتك الاجتماعية"

ام بخصوص الموقف والمخاض التي
تواجه المسرحي مثلاً ومسرحياً فهو يصرح
"أجل أكثر الموقف هو الدعم المادي
واللوجستي التي يصطدم بها الفنان، ورغم
وجود الكثير من الجهات الداعمة للثقافة -أجل
هولندا، يعني نوعه خطبك ولعن توجهه وبأي
لغة" [] وكذلك جهات بالمنع الهولندي
والمسرحي منه خصوصاً، من الموقف
أيضاً"

□□

مدونة المسرح الليبي (للباحث عبد الله سالم مليطان) عمل يؤرخ لحركة المسرح في ليبيا من عام ١٩٥٩ لغاية آذار ٢٠٠٨

محمد عبد الخربوطلي

وأحوال كتبهم ليرصد ما ألف عنهم من كتب، وما خُزِرَ في شأنهم من مقالات وبحاث ليضعها الباحث مراجع لتسجبه إذا ما دعت الحاجة يوماً

ولم يكف المصنف بهذا إنما حرص على إثبات صور الكتب الشخصيه في المدونه، وهذا عمل شاق ومبصر لا يعرفه إلا الباحث المجد أقسمهم بهذه المسفل، كما أن إثبات الصورة شيء ضروري لأنها تمثل جانباً محورياً مهماً للتعري، كما أن فيها حافزاً معنوياً لكل كاتب

تاريخ المسرح الليبي

يمتد تاريخ المسرح الليبي إلى قرون بعيدة، والشواهد على ذلك كثيرة، كما يهر ذلك المصنف في سابه مدونه للمسرح الليبي، فهي شواطئ البلاد التي تمتد إلى ما يقرب من ألفي كيلو متر تربص مسرح عديده تشيدوا تلك الحضارات العديده التي قامت فوق الأرض الليبيه

ولعل الباحثين في تاريخ المسرح الليبي

مصدرت مدونة المسرح الليبي عام ٢٠٠٨ في ثلاثة مجلدات صحاح، صبت (١٣٥٤) صفحه، وهي من عمل الباحث الليبي (عبد الله سالم مليطان)، وبذلك يكرر ه أتم مطلبه معاجمه الأدبيه التي رصد فيها حركة التأليف والنشر في ليبيا منذ بدايات القرن العشرين وانتهاء بالاضرابات ايار ٢٠٠٨، إضافة إلى معجم الكتابات الليبيه، ولك بهدف التعريف بالكتاب والكتب الليبيه

والجهد الذي بذله الباحث في عمله كبير ومنعب، هذا لاحق الكتب المحفبه بالفنل المسرحي في امكن عديده، وموطن بعده، من شرق البلاد ومن غربها، مستحرجاً بعصها من الأقبية المظلمه حيث عانت رذيله لإهمال، فيما استخرج بعصها الآخر من زووف المكتبات الأقبية، ثم نسى فترجم لأصاحب تلك الإضرابات، وعرض نماذج من مؤلفاتهم متوخياً من وراء ذلك إبراز شيء من ابعادها الجماليه، واعطاء فكره علمية عن الموضوعات والفصائل التي شغلت بال قلوب المسرح وفكرهم

وبللى المصنف إلا أن يلاحق حال القلوب

مصورة الكتاب المسرحي، وما قال في هذا الفصل

الكتاب المسرحي مشروع ثقافي غير مرسوم في تجربتنا الثقافية الليبية، ويرى فصل شبيه إلى عبد الله الفوري الذي تجلس وطبع على عهده المجلات المكونة بأوجه مسرحية (عمر المختار) بلسان في مصر عام ١٩٥٠، واستعفت المسرحية استعلاء حسناً قد تناولها الشاعر علي الرفيعي بالثناء، كذلك تناولها بعض القراء المصريين

واسم الفوري في مسرحيته في التلايف المسرحي، فصل نشر مسرحيته في مجلة الرواد، وبعد سنة عوم في عام ١٩٦٦ بجمعة عبد الحميد المصراحي الذي جمع مسرحيته ونشرها بكتاب صغير يحمل عنوان (بلاذق) (صالح)، بعد ذلك نشر حليفه الليبي مسرحية مترجمة، وبعد على ههسي حشيم الذي نشر مسرحية مترجمة أيضاً، وينتهي العقد المئاس من العرب العشرين بنشر سبعة كتب مسرحية من صفحاتها احدى وعشرين مسرحية، (٣) مسرحية طويلة، و(١٤) مسرحية قصيرة، ومسرحيات مرجعل، ومسرحيات شعري

اما العقد السابع من نمبر بمجموعه من المخطوطات الإنجليزية، كلى أهمها المخطوطات التالية

- تفجر ثورة الفلاح ١٩٦٩، واصداره جملة من القوافل لمصلحة الحركة الثقافية في ليبيا، مثل قرار تأسيس اتحاد الكتاب، ورابطه الفنانين، والهيئة العلمية للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وغير ذلك مما كلى له الأثر الطيب على المصميد البصري عند المنصر سراً على ما انعكس على نتائجها الثقافية

- تحمل كتاب المسرح مسؤولية نشر مؤلفاتهم على بعضهم في بيروت والقاهرة

- بعد دور النشر، حيث تأسست في هذه الفترة عدة شركات ونشر في ليبيا هذه المخطوطات الثلاث عملت جميعها

يعرفون جيداً تلك المسرح التي كلف ولا يزال بعضها قائماً ليلاً على ما كلف يجمع به هذه البلاد من شغل مسرحي

وتدل الوثائق التاريخية أيضاً على وجود حركة مسرحية شبيهة بالبلاد خلال حجب تاريخية مختلفة بالرغم من كون البيئة الليبية لم تستوعب أهمية هذا الفن فليلاً على الدلالات الواضحة التي تشهد على قدم تاريخه بهذه الأرض (١)

منهج المصنف في المدونة..

المدونة لا تبحث في تاريخ المسرح الليبي ولا في ملامحه واتجاهاته وتقدم، إنما هلم برصد وتاريخ النص المسرحي الليبي المطبوع كحدث، كما هلم برصد الكتب التي تناولت التاريخ للمسرح الليبي والتي كتبت حول المسرح وفصلايه مناهة وغداً، مع أن هذا كبراً من كتاب المسرح في ليبيا من الذين نشروا بحصصهم غير المصنف والشوريف لم يقدموا يد على طبعها في كتب، أو أنهم اكتفوا بتقديم حصوصهم على حثه المسرح فقط

أما المدونة فتولي رصد الفناج المسرحي المنشور خلال العز، من صنوبر أول مسرحية ليبية في كتب وهي مسرحية (عمر المختار) عام ١٩٥٩، وحتى ههله انار ٢٠٠٨، وقد اعتمد المصنف في عمله هذا على المبلغة المصنفة ومعينة تلك النصوص مباشرة

وقد رأى الباحث من خلال هذه المدونة أن يرفق مع ترجمه كل كتاب نصاً يجرى على أسلوبه وطريقة معالجته للنصبة التي تناولها (٢)

قراءة نقدية للمصنف الليبي

قدم المدونة لباحث الداد البوصيري عبد الله، ومن جملة ما ذكره دراسة مهمة في

الناحية الكيفية للكتاب المسرحي الليبي

نكّ نظرنا للكتاب المسرحي الليبي من الناحية الكيفية، لكن ماذا عن الناحية الكمية؟ هل حقق الكتاب المسرحي الليبي إضافة نوعية حسب لمصلحته أم أنه مجرد إضافة كمية لا تملكه لا مثل لها على الصعيد الفكري والفناني؟

إن الكتاب المسرحي الليبي كما نلاحظ من متونه المسرح الليبي، لم يكن تخصصات عدة، مسرحية نثرية (٨٦)، شعرية (٨)، ترجمه (٤)، كتب رصن جوانب من تاريخ المسرح الليبي (٩)، ولغوي جمعت بين اللغة العربية والتراسه والبند الطيزي وقطيعي (١٠)، وبعض النصوص المسرحية استعملت اللغة الفصحى، وبعضها الآخر استعمل اللهجة المحلية، وبعضها حذر النشر، وبعضها الآخر أحضر الشعر، كما استعملت هذه المسرحيات أنواع موسيقيتها، لكن يخطب عليها الاجتماعي، وقليل منها فلسفي وفارحي.

كما شمل هذا التنوع قطرات المسرحية، فيها نصوص الترمز البناء الكلاسيكي، وبعضها يمثل إلى التخييل، وبعضها انقلت من أجل إلى النشاطات التجريبية، ومنها ما يعرف بالموسيقى على حد مدير الفاد البوميزي الذي يتسائل فيما بعد ما هو نصيب هذه المسرحيات على مختلف أنواعها وبين أنشطتها من الجودة والإنجاز أي من الناحية؟

رأي البوميزي بالمسرح الليبي

يصفق مدير البوميزي ولا ينطلق لسانه، ليس حشوية من إخراج أحد، فالتدعده مسروبة نحاور الإختيارات التخصيصية، لكنه يحثي الأ بكرى موسيقياً فيما يستعرضه من أحكام، لذلك لجأ إلى حل وسط - وربما تحديد لأسماء وعالوين معينة، ومع ذلك يقول أنا نكتب مسرحاً عن الهدف البعيد، فلا يوجد ما

لمصلحة الكتاب المسرحي، وهول له ميل الوصول إلى المتلقي، فكل حصيلة ما نشر خلال العقد الأخير نضعه عشر كتاباً مسرحياً، كما شهد نشر أول كتاب عن تاريخ المسرح الليبي، وأربعة كتب عن الثقافة المسرحية.

لكن في آخر العقد السابع صدر هرو ورازي بمنع الطباعة على النسخة الخاصة، وحصرت صلاحيات النشر في ثلاث مؤسسات رسمية، وبذلك لم يسلط من تحت قلمي كتاب المسرح، كما سحب من تحت قلمي دور النشر الخاصة.

ومع ذلك شهد العقد الثامن حركة نشر مسرحية نوعية، حيث صدر سه وعشرون كتاباً، ولعل فكرة إصدار السلاسل عن المنشأة العامة للنشر والنوروع والإعلاش قد دوراً في ذلك، فقد أصدرت سلسلة الكتاب المسرحي، التي كتب بصير موه كل شهرين.

وبعد من صرحت الطائرات الأمريكية مدينتي طرابلس وبنغازي، وصدر فرار مجلس الأمن عرض حصار اقتصادي على ليبيا طهرت نتائج وخيمة على البلاد بصفة عامة وعلى الحركة الثقافية بصفة خاصة، مما دفع المسؤولين إلى اتخاذ تدابير اقتصادية لمواجهة الحصار الطام، ورفع الدعم عن المؤسسات الثقافية مما كثر له الأثر المبيد على صناعة الكتاب في ليبيا خلال العقد السابع.

لذلك لم يشهد هذا العقد سوى سبعة كتب مسرحية فقط، أربعة منها نشرت برعاية دار الجماهيرية فيما نشرت الثلاثة الأخرى على نفقة مولفها خارج البلاد.

وهكذا حلت ليبيا الغرب الواحد والعشرين وفي جعبتها سبعون كتاباً مسرحياً هذا ومن عام ٢٠٠٦ حتى ٢٠٠٧ لم ينشر سوى خمس وعشرون كتاباً فقط (٣).

الأميبيات والمعلقات الموسوعية التي تولدت عنها تلك القصص

وبول البوسيري المسرحية الاجتماعية عندما عسيما مسرحية الجنرال الأربعة لأن معظم أحداثها تدور داخل الجوز وتحرك بين الحيطان، لم حاول أن يخرج من أسر المكاني المعلق لتنتقل إلى الفضاءات فترحية والحرية

لما المسرحية الشعبية فهي أسوأ النصوص، فلا شعرها شعر ولا مسرحها بمسرح (راي البوسيري) ولا استلشي عن هذا الحكم سوى مسرحية (عنت الصعير)، وبول أيضا في أزمة المسرحية الشعبية عندما تكمن في أنها هربت على نفسها أجواء أبعد ما تكون عن روح الشعر والشاعرية، فهي لم تنسج موضوعاتها من رومانسية الشعر وخصص الحب الحادثة، كما أن الحوار فيها لا يحمل حاصية الحوار، إنما هو مجرد مقطع بكافية تروي صياح الوطن والحرية والديمقراطية والعدالة)

النص الأول (المسرح الشري الليبي)

وهو النص الأول من السلسلة، وقد نكر به المصنف أربعين كتاباً مسرحياً، وقد قسمه إلى قسمين

أولاً - كُتِبَ نشروا مسرحيات نثرية منفردة، منهم:

١ - مصطفى الأمير (١٩٢٤ - ٢٠٠٦)، ولد بطرابلس، منح من المدرسة الإسلامية العليا علم ١٩٣٩، نشر إنتاجه بعدد من الصحف الليبية، وأعدّ وقدم للإذاعة عشرات الأعمال، وعرضت له عدة أعمال مسرحية، وحضر عدة مهرجانات مسرحية (قرطاج، إيطاليا) وعمل مسرّاً للعرقة العومية للمسرح الجماهيري، ووكلاً لفتح العقدين، كما كُتِبَ عسوا باللهجة العليا للإذاعة منذ عام ١٩٦١ من أعماله المسرحية المطبوعة ثلاثة مجلدات

من يكتب ليدي بكرة طمعية محبة كما كل بعل فولير، وبريفشور، وسارز، ولا تلوكت موفها اجتماعياً على نحو ما كان يكتب تشكوف، وجوركي، وإيسر، أو لرمش أنطوباً جمالاً كما هو الحال عند فيكتور هجو، وبريخت وبراندلر وبوجين يوسفو، فقد هؤلاء يمكنك أن تعثر كل عبق فكري معين ومبهر واضح، أما نحن على (باب الله) نصلد الحدود ثم نخرج في شعرها على الورق هل نصلح فكرها في دماغنا، وهل أن نخرج تحليل شخصياتها عسوا اجتماعياً وثقافياً، بل وهل أن نخرج على بعضنا سؤالا مهماً حول غاية النص وهفه

وبوكد النقد البوسيري أن النص عندما يصبى غائبه، وهذا هو سر عزله الإنسان وطمعته، لذا فلي أغلب شخصيات النصوص الليبية هي شخصيات باهية للاملاح بحرك وهي ما يملأ عليها المؤلف، لا تحت إلا لمفهم ولا تغير إلا عن رائته فجاء النموذج غرباً عن تركيبتها الرمزية، وهو منسوخها الثقافي، ولا يمت بصلة لوضعها الاجتماعي، وأحياناً يسهو المخرج حتى يصير حلقاً وعطياً ومبغياً، أو مقالاً صحفياً فيحطل الحدث ويطمي العصور المسمي فيها على العناصر النصري مما يسيب نشوء حالة من الركود والتكوير والتملل

كما أن أغلب الدرامات الليبية تتميز بحلو نصوصها من القصة المعروفة، فهي تقرأ ما تقرب من المصادر الأسطورية والتاريخية والخيال العلمي، والمصادر الأنثروبولوجية واللغوية، أنها تفت بعينا بعينا عن تلك الحرر الصاغة بالمعروف، وهذا كله عن الدراما التي تلعب باللعبة العربية العسوي، أما اللطيفة باللهجة العامية، وإن كانت تحفز طلالاً وتكثر بهجة إلا أنها أصبى بها لأن معظمها غرق في المظهر والمبالغة، وملت إلى المسرحية والإصعك دور أن يواكب تلك أي بعد فلسفي أو فكري، بل إن أغلبها عجز عن تحليل جوهر الصاغة التي سبقت إلى معالجتها، فهي تعرض علينا التفتيح دور أن تترك

وحدد أصل اسم عشو مسرحية، هي كل أصالة
اختار المصنف للثبوت مسرحية الشعاع
ذات الفصل الواحد(٦).

٣ - البوصري عبد الله ولد عام ١٩٤٦
بمصر، وتربى فيها ثم بطرابلس، درس
المسرح والإخراج الفلاديميري بجامعة فتنس
بغربها، ونشر إنتاجه الثقافي في صحف
ومجلات عربية عديدة، كما حصر عدة
مهرجانات مسرحية، وأعد وقدم للإذاعة
العديد من الأعمال الدرامية، وهو يمارس إلى
حقب كتابة النص المسرحي التمثيل والإخراج
وتعدد المناظر المسرحية، درس مائة مسرح
الدراما من أربع سنوات بالمعهد العالي للفنون
المسرحية والموسيقية بطرابلس، وعرض له
العديد من أعماله المسرحية، نال عدة جوائز
في كتابه النص المسرحي، وتقدم عدة وظائف
إعلامية، ومن مسرحياته المطبوعة

- الخربلى وجوقة الجناح وحالة حصار
بلا منسية - مسرحيتان - ١٩٨٢، فزنت
بالجيزة الثقافية في مسابقة النصوص
المسرحية عام ١٩٧٤، وعرضت بطلب في
سورية عام ١٩٩٢

- أوريست يعود إلى المعنى - ١٩٨٥
عرضت بالمغرب عام ١٩٨٥

- لبعه فلسطين والورور، ١٩٨٦، نشرها
لأول مرة في مجلة (الأقلام) العراقية ضمن
العدد الخامس بالمسرح العربي - أدار -
١٩٨٠، لكل عمل مصر الرقيب عبد الله يحيى
بمؤصل النص، لذلك أعد نشرها كاملة في
مجلة (الفصول الأربعة) ١٩٨٠، وقد ترجمت
هذه المسرحية للإنجليزية، وقلم بترجمتها
(ميكندرو بويديرو) ونشرها معهد نشر الثقافة
العربية والصقلية والبحر الأبيض عام ١٩٨٧،
كما قدمت من عدة فرق في ليبيا
- سجن الجنرال - ١٩٨٦.

- بصورية قتل عشرة - ١٩٨٧، حصل
لمسلة الكتاب المسرحي ١٩٨٧، قدمتها فرقة
المسرح الوطني بطرابلس، وشاركت في

هي أعماله المسرحية النسخة المطبوعة، وقد
صم كل مجلد ثلاث مسرحيات، وقد احتار
المصنف من أعماله المسرحية كمؤرخ في
مدونة المسرح الليبي، الفصل الأول من
مسرحية (العقل المزد)، التي أخرجها بنفسه
عند عرضها الأول من الفرقة القومية للتمثيل
والموسيقى عام ١٩٦٤ على مسرح الحمراء

ومما ينكر أن المسرحية تعرضت في
بداية عروضها إلى نوع من الغلاظ الرقابة،
فقد استدعى المؤلف للتحقيق والمساءلة، لكن
في أواخر عام ١٩٦٨ أعيد تقديمها - وبأي
تعرض يذكر - وبصعوبة زلالية، إلا أنها
أثارت موجة من النقد الإيجابي لما فيها من
روح نهكته تجسبه على سياسة العهد
المعاصر(٥).

٢ - عبد الله القوي (١٩٣٠ - ١٩٩٢)،
ولد بسلوطة بمحافظة المنيا بمصر، وتخرج
من كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٥٥،
كان ينشر إنتاجه الأدبي في صحف ومجلات
عربية عديدة، وقد ترجمت بعض قصصه إلى
اللغة الإنكليزية والفرنسية والألمانية
والروسية، كما أديع بعض إنتاجه في الإذاعة
العربية

من مهامه وأعماله الوطنية التي تقلدها،
وزيراً للدولة ورئيساً لمجلس شؤون الإعلام
بحكومة اتحاد الجمهوريات العربية عام ١٩٧٣،
ومن مسرحياته المطبوعة:

- عصر المختار - ١٩٥٩، وتعد أول
مسرحية ليبية تلتشر في كتاب، فقد نشرها
بطلها بمصر، ثم أعد نشرها في كتابه (شباب
بمنطقة

- الجانب الوصي - ١٩٦٥، حذف منها
لحو فصول أثناء عرضه الثقافي.

- الشعاع - ١٩٦٥، وفيه أربع مسرحيات
ذات الفصل الواحد.

- الصوت والسندي - ١٩٧٢، قمت
بليبيا ثم بالكويت

- عشر مسرحيات - ١٩٨٠، وهو مجلد

(الفيتوري، راهبة محمد علي)

١ - خليفة التكنلي (١٢٣٨ - ١٢٦٦)، ولد وترى بطرابلس، وبخ حرجه هاجر إلى ألمانيا فالتحق بالدراس الليبية لدراسة الأدب الألماني، وبخ ثلاث سنوات عاد والحق بكلية الصنعة بد ينس انتاجه الأدبي عام ١٢٥٨ بعد من الصحف والمجلات الليبية، وأعدت عن إنباعه القصصي عدة إرمات نقدية، لعند من النقاد العرب والليبيين، من مسرحياته المطبوعة

- الأعمال الكاملة - ١٢٧٦، وهي مجموعة من القصص ونص مسرحي واحد، وهو الذي ترجمه المصنف في صورة المسرح الليبي، وهو بعنوان (مسكين) الذي نشر أول مره في مجلة (الأروك) العدد الخاص بالمسرح، ب ١٢٦٥، ثم صبت إلى مجموعته القصصية بعد وفاته (١٠)

٢ - رجب أبو دويس ولد عام ١٢٤٤ ببغلي، حفظ القرآن الكريم صغيراً، ثم التحق بالمدرسة النظامية، تخرج من كلية الأدب بالجامعة الليبية عام ١٢٦٩، ثم سافر إلى فرنسا لتحصيل الشهادة العليا، نشر انتاجه الأدبي في كثير من الصحف الليبية والعربية، وتولى عدة مناصب إعلامية وجمعية، من مسرحيته المطبوعة (جنيف)، ١٢٩٢، لعند المصنف منها للمدونة نصاً بعنوان (أعلن الرخص) (١١)

٣ - علي الفيتوري (١٢٤٦ - ١٢٨٥)، درس العلوم العسكرية وعمل بالقوات المسلحة بونه صانط نشر إنباعه الأدبي بالصحف والمجلات الليبية، من مسرحياته المطبوعة (ديوان علي الفيتوري رحومه) ١٢٩٤، وهو يضم مجموعه من النصوص الشعرية والأدحية ونصاً مسرحياً بعنوان (كل ب ما كل) وهو مسرحية شعرية من فصل ولحد (١٢)

٤ - زاهية محمد علي (١٢٦٤ - ١٢٨٦)، درست الإعلام في جامعة قار بونس وتخرجت عام ١٢٨٥، من مسرحياتها المطبوعة (الرحيل

مهرجان المسرح العربي بالمغرب جبل ١٩٨٤، وترصت لعاصمة من النقد، قد تناولتها الصحف المغربية في أكثر من حصر وعشرين مقالة بين الاستحصال والاسمهجل - نقلة المم قريرة - ١٢٩٩، ترجمها إلى اللغة الإنكليزية محمد الكوي

- الفلثات - ٢٠٠٤، عرصت أول مرة عام ١٢٩١ فالت جائزة أفضل نص مسرحي، وعرصت ثنية ضمن فعاليات مهرجان المسرح للتجربي بالقاهرة موسم ١٢٩٩.

وله غير هذه المسرحيات، واحتل المصنف للمدونة نص مسرحية (تلقه المم قريرة) (١٣)

٥ - احمد الفيتوري ولد عام ١٢٥٥ ببغلي، بعد احد الأعضاء المؤسسين لعرفة المسرح الحديث ببغلي، نشر كثيراً في الصحف والمجلات العربية، ونقد العديد من الملام الناعية، ومن مسرحياته المطبوعة - شيء ما حدث شيء ما لم يحدث - ١٢٩٨

وقد احتار المصنف لمدونته مطلق العبه الثانيه منها (٨)

٥ - فيروز عون ولدت عام ١٢٧٧ بطرابلس، تحمل شهادة البليوم العالي في مجال المسرح، فتمت مسرحيتها (شهرزاد نهض من نومها) على مسرح الكشاف بطرابلس عام ٢٠٠٦، ومن مسرحياتها المطبوعة لعامه ٢٠٠٨

- ثلاث مسرحيات تجريبية - ٢٠٠٦، وقد احتار المصنف للمدونة ص مسرحية (إن ف جاز) وهي مسرحية من فصل واحد (٩)

ثانياً - كتاب نشره مسرحيات مع نصوص أخرى،

القسم الثاني من المسرح النثري الليبي، وقد ذكر المصنف في المدونة أربعة منهم، وهم (خليفة التكنلي، رجب أبو دويس، علي

بكر الدور ثم عاد للإسكندرية ودرس في معهدها الديني ثم التحق بالقاهرة، وفي عام ١٩٥٣ حل كليه دور العلوم بجامعة القاهرة ودرس الآداب والرسالة الإسلامية، لكنه بعد عامين ترك الدراسة، وفي عام ١٩٥٨ انتقل إلى السودان فعمل بالمصحف وكرس تحرير عدة صحف ومجلات، عين حبراً إعلامياً بالجامعة العربية ما بين عامي (١٩٦٨ - ١٩٧٠)، كما عمل مستشاراً ثقافياً في السفارة الليبية بإيطاليا، فمستشاراً وسعياً ليبيا ببريطانيا، ثم مستشاراً سياسياً وإعلامياً بسفارة ليبيا بالمغرب

حصل لقب توري على عدد من الجوائز والأوسمة، وله نحو عشرين كتاباً، ومن مسرحياته المطبوعة

- لحران إفريقيا (سولارا) - ١٩٦١

- نورة عصر المختل - ١٩٧٤، وقد أثبت المصنف في مدونه لفصل الأول منها (١٥)

٢ - عهد الحميد بطاوي ولد عام ١٩١٦ بترنة، نشر أساجه الشعري في معظم الصحف ومجلات القنينة والعربية، بال الجافة الأولى في التأليف المسرحي عام ١٩٩٦، ومن مسرحياته المطبوعة

- الجسر - ١٩٨٦

- الموب أثناء الرقص - ١٩٨٤

- الزحف بدم الاب - ١٩٩٠، عرضت ضمن فعاليات مهرجان الفتح الثقافي بترنة عام ١٩٨٦

وقد أثبت المصنف في المدونة من أعماله المسرحية المشهد الأول من مسرحية الجسر، والفصل الأول من مسرحية الموت أثناء الرقص

(١٦)

١ - محمد أحمد وريث ولد عام ١٩٤٢ بمصر، يحمل الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة محمد الخامس بالرباط نشر الكثير من إنتاجه الأدبي في الصحف والمجلات الليبية والعربية، وتولى عدة مناصب ثقافية كلى آخرها مستشاراً ثقافياً

إلى مرسى الحلم) ١٩٨٩، وهو كتاب يضم مجموعة من القصائد الشعرية والقصص والمقالات والمترجمات، وقد اختار المصنف من مسرحياته الفصل الأول والثاني والثالث من مسرحية (الدائرة) (١٣)

القسم الثاني (المرواح الشعري)

ذكر المصنف في مدونه للمرحح الليبي حمزة كتاب من هذا النوع، وهم (عدد ربه الغداي، محمد الفيتوري، عبد الحميد بطاوي، محمد أحمد وريث، عبد الباسط عبد الصمد)

١ - عهد ربه الغداي (١٩٢٠ - ١٩٨٥)، ولد ببعلبي، بال ثقافية من إيطاليا، ثم درس بجامعة نابولي ثم بالمعهدين الليطاني والفرنسي، وفي عام ١٩٣٨ التحق بالآخرة، ثم درس بالمعهد العالي للتمثيل والتسليم بالفاخرة عمل محرراً صحفياً جند من الصحف، ثم اصدر جريدة صوت الشعب، وعلم من العمل القانوني إلى أن صار خاصياً، ثم رئيساً لمحاكم الاستئناف ببعلبي، وفي عام ١٩٧٥ حصل على الدكتوراه الفخرية في القانون التجاري من إيطاليا، من مسرحياته المطبوعة

- البطلي - ١٩٦٧

- بصله للملاق - ١٩٦٨، طبع معها مسرحية الملاق ثنية، والملاق مسرحية من ثلاثة فصول، حصلت على الجائزة الأولى في المسابقة التي نظمها إدارة الفنون والآداب عام ١٩٦٦، وقد احتل المصنف للمدونة الفصل الأول والثاني منها (١١)

٢ - محمد الفيتوري ولد عام ١٩٣٠ بمدينة الجنية (دارفور حالياً) بالسودان، هاجر والده من مدينة رئيس القنينة إلى عربي السودان قبل الحرب العالمية الأولى، ثم انتقل إلى الإسكندرية حيث درس الفيتوري بمدرسة الأخلاق فحفظ القرآن الكريم وتلقى علوم الحساب والإنشاء، وعندما فلتت الحرب العالمية الثانية انتقل إلى ريف مصر واستقر

القسم الثالث (العصرح المتوجع)

أثبت المصنف في مؤلفاته للمخرج الليبي في هذا القسم ثلاثة من الكتب الليبية الذين غفروا مسرحيات مترجمة، وهم (خلوة التليسي، علي فهمي حشيم، يوسف بلالين)

١ - **خلوة التليسي**: ولد عام ١٩٣٠ بطرابلس، عمل بالتدريس ثم بإداريا بمجلس النواب، كما عين وزيراً للإعلام والثقافة عام ١٩٦٤، ثم غيّر، وفي عام ١٩٧٨ انتخب نقيباً للأدباء، ثم أصبح لزاماً له العمل بالأدباء العرب من ترجمته المسرحية

- **العلى والنمل** - ترجمة - غفرت عام ١٩٦٧ ضمن سلسلة الكتب الليبية التي تصدرها اللجنة العليا للتأليف، وجاءت في (١٦٨) صفحة من الحجم المتوسط، احتار المصنف للمتنوع الفصل الثاني منها، وهي من تأليف الإيطالي (بيزاسيلو لويجي براندولو)، وتعدّ هذه الترجمة أول ترجمة ليبية في مجال التراما التي تنشر في كتاب (١٤)

٢ - **علي فهمي حشيم** ولد عام ١٩٣٦ بمصرقة، درس الفلسفة بالجامعة الليبية وجامعه عين شمس، تقلّد عدداً من الوظائف العلمية والثقافية في ليبيا وخارجها أهمها رئاسة مجمع قلعة العربيه بالجامعة، وحلال وجوده بضم الفلسفة بكتابه أدب بعدي في أسرار مجله (هورينا)، كتاب ساهم في إنشاء مجله الحكمة، ومن ترجمته المسرحية

- **حمناء فورينا** - ١٩٦٧، وهي مسرحية للكاتب الروماني (ماكسيم بلاتونوف) المولود في أواخر القرن الثالث قبل الميلاد في سارمينا بقيقام أمبيريا الإيطالي وهي إحدى مسرحياته (٢١)، وعنوانها الأصلي (الحبل)، وهذه الترجمة تُعدّ التجربة الليبية الثانية في مجال الترجمة المسرحية، وقد احتار المصنف الفصل الثالث منها للمتنوع، ومما يذكر فيها عرص أول مرة بطرابلس عام ١٩٦٧، كما عرضت بتونس عام ١٩٦٨

- **حمناء** - ١٩٦٧، وهي من تأليف

لأمير الإعلام والثقافة، له عدة مؤلفات، ومن مسرحياته المطبوعة

- **غيث أو الغي** شهيد - ١٩٨٦، وهي مسرحية لفريدة الشاعر أحمد رفيق المهدي (غيث الصغير أو غيث اليتيم)، شرب ضمن سلسلة الكتب المسرحية، وقد ضمّ لها المؤلف بمقدمة طويلة (٣١) صفحة عن الشاعر والفنّان والمترجم، ثم تليها بملحق أثبت فيه النص الأصلي للفريدة المعينة، أثبت المصنف في لغوته المعينه الثاني وثالث منها (١٧)

٣ - **عيد التياض عيد الصعد** وك عام ١٩٥٧ بمصراته، درس الفلسفة بجامعة هاروبوس، نشر بالمصحف العربيه واعد وقدم العديد من البرامج والأعمال الفنية والثقافية للإذاعة، ومن مسرحياته المطبوعة

- **ثورة صليب العجاة** - ١٩٨١
- **الزورال** - ١٩٨٢، قدمت لأول مرة ببغدي عام ١٩٨٩ ضمن المهرجان المسرحي الوطني الرابع، وشارك بجائزه أفضل عمل مسرحي بالمهرجان الوطني المسرحي عام ١٩٩٣، كما فازت بالجزيرة الأولى بالمهرجان النوحة المسرحية عام ١٩٩٣

- **ثورة الفلاحين** - ١٩٨٣
- **الأخرون** - ١٩٨٨
- **ملك يبيع نفعه**، وأصحاب الكهف - مسرحيتي - ١٩٨٥
- **محكمة العبداء** - مسرحيته الشعرية - ١٩٧٩

أثبت المصنف في المتنوعة النوحة الأولى من مسرحيه (ملك يبيع نفعه)، والنوحة الأولى أيضاً من مسرحيته الشعرية (محكمة العبداء) (١٨)

والمنشآت، كما كتب عدة كتب في التاريخ، أما في المسرح وتاريخه فله كتاب (أعلام مسرح حروب) نشره عام ٢٠٠٧، تحدث فيه عن هريك إيس، وعبد الله الفوري، وعلي أحمد بكثير، وأوغست بوهنر بنزديج، وأنطون شينجوف، أما حلقه الكتاب فكانت بعنوان (بصائر المسرح ليل ويسبوه ههرا) (٢٣).

٣ - **المهدي أبو قرين:** نشر كتابا بعنوان (تاريخ المسرح في الجماهيرية) عام ١٩٧٨، تناول في الفصل الأول منه حضارة ليبيا وعلاقتها بمصر واليونان والفينيقين، وليبيا بعد الإغريق، وسالوا في الفصل الثاني المسرح الأثري في ليبيا (مسراته، لندة، طلمنية، نخاف، بونه)، وفي الفصل الثالث تحدث عن بعض الظواهر المسرحية، أما الفصل الرابع فخصص للمسرح الليبي الحديث في (طرابلس) وبنغازي ودرنة وسبها (٢٤).

٤ - **عبد الحميد المجراب:** المولود عام ١٩٣٨، من مؤلفه كتاب (المسرح الليبي في نصف قرن) نشره عام ١٩٨٦، تحدث فيه عن الظواهر المسرحية في الثقافة العربية، والفترات الليبية والشعبية، وعن رواد المسرح الأوائل، وخصص فصلا للحركة المسرحية الليبية خلال الفترة (١٩٢٨-١٩٦٦)، كما تحدث فيه عن البعث المسرحي للصوص، وعن مسرح الطفل والسناء (٢٥).

٥ - **عمران يوريس:** المولود عام ١٩٤١ ببنغازي، درس الحقوق بجامعة عين شمس، وله عدة مؤلفات في القانون، وله كتاب جامع فيه عن المسرح مع من السحابة بعنوان (الفرق المسرحي ومن السحابة عالميا وليبيا) نشره عام ٢٠٠٦، تناول فيه المسرح في الحضارات القديمة مثل الهند والإغريق والمسرح عند قدماء المصريين وعند الرومان، ثم المسرح في العصور الوسطى وعصر النهضة في أوروبا، وبعد ذلك تحول للمسرح في القرن التاسع عشر في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، ثم المسرح عند العرب عموما

الشاعر والكاتب المسرحي الإنكليزي (ولامر جاليمر الرود) المولود عام ١٨٨٤ في مدينة لويشلم، عرض أول مره طرائف، وأصدر المصنف للمشهد الثاني منها للمؤثر (٢٦).

٦ - **يوسف بلاريس:** ولد عام ١٩٥٣ بطرابلس، تخصص بالغة العربية من جامعة القنق، والاقتصاد والعلوم الليبية من جامعة لندن، نشر في الصحف والمجلات وقدم عدة برامج إذاعية وتولي رئاسة تحرير مجلة امراء على ليبيا وغيرها، كتب القصص والمقالة وأصدر الانثي والترجمة، ومن مسرحياته المترجمة المطبوعة

- **هلين في مصر** وساعة الحائط - مسرحيات - ٢٠٠٦، أصدر المصنف للمؤثر الفصل الثالث من مسرحية هلين في مصر، والتي هي من تأليف (جور غراسينز) اليكسندر سوسن) المولود ببريطانيا عام ١٨٢٤، وقد قصى المؤلف منه من الزمن قصلا ليلاده في مصر، كما عاصر ثورة يوليو، كذلك أصدر المصنف جزءا من مسرحية وساعة الحائط وهي من تأليف (اسيف كرمبوي) الكتاب الهندي الإنكليزي (٢٧).

القسم الرابع (تاريخ المسرح الليبي)

ذكر المصنف في مؤثره المسرح الليبي في هذا القسم تسمية كتاب تناولت في تاريخ المسرح الليبي، ساهموا بهم بانحصر مع مؤلفاتهم وتبيل أهم ما جاء فيها

١ - **بشير عريبي** (١٩٢٢-١٩٥٣)، ولد بطرابلس، تخصص في راسمه لترجمة من الإيطالية إلى العربية، له كتاب بعنوان (المسرح في ليبيا) نشره عام ١٩٨٩، تناول فيه تاريخ المسرح الليبي (٢٨).

٢ - **قيسور بن موسى:** ولد عام ١٩٣٣ بنسورية، وفيها أتت ترجمته بضم التاريخ عام ١٩٦٤، عمل محررا بضم الإحليل، كما عمل مسؤولا بضمه مجلات أدبية، كتب للإذاعة عشرات البرامج

مقالات، تحدث فيه عن نشأة المسرح والنيكوز والحوار المسرحي، وعن بعض أعلام المسرح الليبي، وأعلام المسرح اليوناني مثل أسقليوس وميوكليس ويورينيس ولوقمونيوس، وأعلام المسرح الغربي مثل بيركوتي وجلي راسين، وحتم كتابه بالأسس الفنية للمسرحية الفاجعة (٣١)

٣ - **فيوضي عبد الله:** المولود عام ١٩٤٦، نشر ثلاثة كتب عن المسرح، الأول (تطور المفاهيم المسرحية) ١٩٧٤، تحدث فيه عن المسرحية اليونانية والأومانية واليساطية وعن المسرحية الرومانطية والواقعية والرمزية والتعبيرية والواقعية الحديثة، والثاني (حول شعر المسرح - استاذ الشعوب) ١٩٧٨، تحدث فيه عن طبيعة المسرح والساقبة بحيلة الشعوب، وعن أحداثه التي تنشأ من مصالحه القومي، والثالث (حول فاعلية المسرح العربي الحديث ولماذا الجماهيري) ١٩٨١، تحدث فيه حول المرحلة التفسيرية وأهم أطوارها، وعن مرحلة نمو الشخصية الإنسانية، وعن الهرمية ونسوح الشخصية الإنتاجية (٣٢)

٤ - **سليمان كشلاف (١٩٤٧-٢٠٠١):** كتب عن المسرح، الأول (بعد أن يرفع الستار) ١٩٨١، وهو مجموعة آراء نقدية والأخر (وجوه خلف الأضواء) ٢٠٠١، وهو نقسا متبعات نقدية (٣٣)

٥ - **محمد عزف:** المولود عام ١٩٥٠ بطرابلس، درس الفن المسرحي بالقاهرة من مؤلفاته كتاب (مسرحيات بين النقد والتحليل) نشره عام ١٩٨٤، وهو مجموعة من الآراء النقدية التي يصنع بين النقد التطبيقي والنظري، كما جمع بين الاهتمام بالنص الليبي والنص العربي (٣٤)

٦ - **فيوزي عبد الله:** المولود عام ١٩٦٠ بطرابلس، له كتابان عن المسرح، الأول (مواضع مسرحية) نشره عام ٢٠٠٨، وهو دراسات نقدية لبعض المهرجانات المسرحية، والحوار، وعن بعض المسرحيين العالميين،

وعبد اللطيف خصوصا فديما وحديثا، وخصص القسم الثاني من الكتاب للمحاضرة عند الشعوب فديما وحديثا (٣٥)

٦ - **محمد يزبس أبو سويق:** المولود بديرية عام ١٩٤٥، تخصص بالفلسفة وعلم الاجتماع، من مؤلفاته كتاب (محمد عبد الهادي موعظ المسرح الليبي) نشره عام ١٩٩٩، تحدث فيه عن المسرح في ليبيا وعن حيلة الفنر محمد عبد الهادي الذي اسس أول فرقة مسرحية في ليبيا، كذلك حاول المهرجانات المسرحية الوطنية الليبية (٣٦)

٧ - **جمعة فاجة:** ولد بطرابلس عام ١٩٤٦، درس الإخراج السينمائي والمسرحي بالقاهرة، ثم درس بعدة جامعات عربية وعالمية، له عدة مؤلفات عن المسرح والليبي، ومنها كتابي في تاريخ المسرح، الأول (المسرح والهوية العربية) نشره عام ٢٠٠١، والأخر (دراسات في المسرح العربي الحديث) نشره عام ٢٠٠٥

٨ - **علي رشوان:** ولد بمصراته عام ١٩٦٠، درس الفنون، وكتب في تاريخ المسرح كتابا بعنوان (تاريخ المسرح في مصراته) نشره عام ٢٠٠٥، بعد أن نشره علي حلقف في جريدة الجماهير (٣٧)

القسم الخامس (كتابات حول المسرح):

تحدث المصنف في هذا القسم من منوبه المسرح الليبي عن منه كتاب لبيبي نشره كتابا حول المسرح، وهم باختصار

١ - **عبد الله هويدي:** المولود بطرابلس عام ١٩٣٦، نشر عام ١٩٧٥، كتاب (أفلق مسرحية) تحدث فيه عن الشعر والرمز في المسرح وعن الجمهور والمسرح، والمسرح والكلمة المنبرية، كما تحدث أيضا عن النقد المسرحي (٣٨)

٢ - **عبد الحميد المجرب:** المولود بطرابلس عام ١٩٣٨، نشر عام ١٩٧١، كتاب (قصائد مسرحية) بعد أن نشره علي شك

والأخر (ملاحم من المسرح الليبي المعاصر) نشره أيضاً عام ٨ ٢٠٠٢، تحدث فيه عن رواد المسرح الليبي (٣٥)

المصادر...

ينتهي المصنف موسوعته (مئونة المسرح الليبي) بمسرد علمية بلغت أربعة عشر ممرزاً، التي عدهم حركة نشر الكتب المسرحية بلغه الأرقام لتصبح اسم البلبلت عدد الإصدارات ونوعيتها وتصلبها الزمني، فله الأرقام هي غايه الأهمية، لأنها تشير إلى هبوط وصعود مؤثر النشر في مجال المسرح مما يعبر اسم البلبلت والدور من الصهت جملة من الأسئلة حول أسباب صعود حركة نشر الكتب في عدد التفتينف (مثلاً) حتى وصل إلى ست وعشرين إصداراً كم أخذ في الهبوط والتراجع خلال السنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين.

وأخيراً...

هذا عرض سريع لمئونة المسرح الليبي التي صنفت بصورة من الإناج المسرحي المطبوع، وبرامج مؤلفها، فلم نه بلغت بمعدده، وهو عمل قد نوه مؤسسة عن صنع مثله، هذا العمل الذي يعجب كل باحث بفكر هذه الأعمال التي يزرع للبركات الأنيبه كما نترجم للأعلام، ولعل عرضاً هذا يكون نوعاً من أنواع التكريم لمن قام بها العمل

الهوامش

- ١ - مئونة المسرح الليبي ٣٥/١ من مقدمة المصنف
- ٢ - المئونة ٣٦/١ - ٤٠



الأديب المسرحي ولید فاضل

د. علي سلطان

ادونيس واهله الحزفه التي تجاورت العقول واللامعول عن قصص الآلهة والألهات التي تجاورت الفترات النشوية، وكل هذا حُزج من خيال لرحي صليحه له الفحل

[أقول عنف في مسرحية ادونيس، الثيرل سمي حلف أنلها، والأربع حلف السحاب، وأنا وحيد طلب حبيبي فلا أجده، منذ الآلهة عطاه بردانه فحجبه عن العيون والأنصار، وأوصاني الحكيم هزمن لي اصبع لك كسر الصخر شجرة النوط، والكلس ابن الكرمة وسيدخل اليك ادونيس الذي لن يلاحظ وجوها، عيني والهي وحبيبي وجواي، سلفني لك بنوي الفلوردي، فهو يهوي الفلور من الإكواي سلفني همه الصبر إلى ما نور السره، فهو له حطفاً جمال تدبي، هجم في بركة الطيب، عصلي طزج رشم أن كل الألس رافقه، وعصلي بكر رشم أن كل الشفاه مسه، ها الآله السبحر طلع جليل لوجه ملكيه فدهره انهمه صناعاً مع يعز يد الكتل حين مسرح الريح جدلها انني طلك، ساحلج زداني الفلوردي لأرتدي الأرجواني، مسرى حنني كما هو رغم ارساء الأرجوان]

وللاسك ولید مسرحيات اسطورية أخرى مثل جلجامش واليسار وأوروبه التي تحدث عنها التي اعطت اسمها إلى أوروبا، ونظف مع غيرها القصص والأجوبة إلى اليونان، وكفى الإله ربوم قد حطف أوروبه فعاقت في اليونان ومن هناك انتقلت إلى أوروبا

عرفت الأستاذ ولید فاضل من زمن لا يلبس بطوله في جمعيه المسرح في اتحاد الكتب العرب بمنقو وكل قد ألف الحظ من المسرحيات وهام بإخراج بعضها أيضاً وكلف له مكلف طيبه بن الكتب عسوما والمسرحيين خصوصاً، وخاصة انه كتب في موسوعات كثيرة، وأولها الاساطير المشهورة في التاريخ الذي طبع المثلث الجغرافي ما بين أنبا في اليونان متجها نحو الشرق إلى قبرص وإلى الساحل السوري وخاصة القسم الشمالي منه في كركلوكيا وعلى امتدك الساحل السوري إلى لبنان حيث الكتعبون والهنيعور والآلهة كزبروم وأوروبه أميره سوز وقموم وغيرهم وعندما كتب عن أحداث هذه المنطقة حرص أنه يكتب تاريخ سورية القديم العريق صنعة القصرة الأوروبه التي حملت اسمها من أوروبه ابنة أنشز ملك حوز، واسمها أخرى مثل عنف وادونيس، تلك الأمكنة التي يزورها عشاق سورية واسمها ووجودها

وقد أطلع ولید فاضل بهذه الاساطير، وكل حتى رحيله مولماً بها، حيث يحول نور رقيب بين أحداث حزج العقل العادي ويعود بالقصه كما يشاء، يمسر الأطفال حيناً ويهرم أبطالاً آخرين أحياناً أخرى، وبحرك الآلهة القديم ويمسحج منها المعاني الصفيه التي تقدم فكره الأدبيه والفيلسوفه والتاريخيه بحث أن يكون قد شكلها من جديد غير عني كثيراً بمطابقتها لأحداث التاريخ وقد كتب مسرحية

وشاطى اريعيه

ونلاحظ قبل ان ينتقل الى المصححات الناربجية التي كتبها الاسد وليد ان هناك في كتاباته تلمساً بين هجوم مسرحيته وبين اهمية موسيقية وشخصية، فكثير فيها قد كتب عن الكبار من الانطال في التزيح مثل رونييا والحسين، وحتى في الاسطورة مثل اتوبير

وعندما يكون الانطال، وهذا الحملات من الصعق الحياتي المعقد والحديث والمعاصر، جده يكتب لها حجوماً متوسطه ايضاً، وعندما تصغر الشخصيات تصغر المصححات، وعندها نضم مع اعداد كثيرة من المصححات في كتب صغير واحد، او ننشر في مجلة

وبجد هذا في مسرحية رونييا او الحسين التوبيريين الكبيرين قد انهرنا بوجود شخصيتين مهمتين رونييا والحسين لهما اثر كبير في التزيح الحقيقي ولو نسبنا ان يعرف راي الاسد وليد برونيا مثلاً بما يخصها ويخص شخصيتها وعظمتها، جده يصورها علي لساني الفيلسوف لوجين مسفلوها بتعابير عالية جداً وجيزة ممتعة تعكف روحه مجدداً عظمتها [ان انهارت اعده تدمر، فقد الاسد الذي نشأ عليه الهياكل، والعمود المقدس الذي حرم عليه الانهيار، ولم يزعج بناء هذا الهيكل، هي ايرتق جند النيف ايرتقك سموح في هذه الاعضاء، وزوجك مجلاها ومظهرها، والنا في اثرباها تسعى نحو النور وليس الى الهلوية اسم رونييا بحمله اعسة النصر من اهرامات مصر الى البحر الأسود، ومن وشاطى المتوسط الى ماء العرب، وامجادها تنلق، فكلل الجهور وانقر العطور، ضمن الشرق الفوحة سنشرق طيباً من العرب

وعلى قدر العظمة الفلسفة انتفى لها وليد فاصل نهاية مملووية اكثر مما ينبغي كتب لها التزيح اكثر من نهاية كالفيل او الانحر او النعي، ربما كفت في المسرحية هجائيه وقد دبح الزومل انبها وطلونا منها شرب كأس من دمه (صاحبه الى ما لاقته من الإهانة والذل

والاختلال، وكل الاميراطور اورليان يزيد استسلام ايرتبا مقابل المعز عن ابها، هرهت [فن كل مولده من التمس، فلي التمس منهاده، فكيف ليس نفسي بعير الارض وديانها المصروف]

وطلب منها اورليان ان تحلليه وهي ذليلة، وهو اله سلطان، وطلب من اورليان ان يحر الكاهن رقيها هرهت حتى لا يراها التمبروب بطله وأعطها طوقاً باعاً بضعه حول عرقها عتونه هرهت ثم يسرح وليد فاصل جملاً كثيرة بعير عن عظمتها

لكن التزيح الحقيقي يقول ان ملكة تدمر بطله من عطلها هذا التزيح قبل ان يكتبها المصححات ووصفها التزيح على قمة من صمه العالية



وقد تكون هذه الماسي التي ذكرناها والتي لم نذكرها شيئاً مهماً منشراً او غير منشراً، وانها جعلت كتابنا يتجه الى قصاب اخرى بعد كل البعد عن الدراما والماسي وطهرت هذه القصابا في مسرحيته صغيرة الحجم، وظل الاسد وليد موظباً على كل كتابتها، وهي تجول بين مواضيع كثيرة، لا نأخذ حيزاً كبيراً من الزمان ولا المكان في عرضه لها ونترأف قصابها بين الأفكار المطروحة في عصرنا هذا وقد يكون من أهم ما كتبت في هذا الناف [كمصوغ او نوع ثالث، بعد الاسطورة والتزيح] تلك الصراع بين السيميه والعسكريه والأهلايت والهيكل العرجة الاستدائيه ذات الأساليب العتيده التي يملأ منها اولئك الحكام

وكتب في ذلك عن سئل بما كل يجري في الأرجنتين، ان كل الأربايع يلغون بالصحاحا في خليج نيسك العرش، حيث عزمهم هذه الأسماك بلحظت دور ان يرف لاحد من هؤلاء الأربايع جعي

لغة طيبة من الكلاب نحو هؤلاء الرؤساء

هيا صنية دور الميكانيكي ثوب جميل، هجاء
أمرأه وأشرت القرب والميكانيكي معاً
ومسرحية الحب الأرق الذي تنفق مع روح
أمرأه بحبها، بأن يحكي الرجل في وقت محدّد
التيب تحول الحب الأزرق من الشيبك حيث
يلقي بالروحه المنكورة، وهناك النساء
السجاف وتملأهن هل السبح ومن بعد
على التحيل من تكون تلك النساء ومن يكون
الحوب الأزرق ولا تنري أو يميز أهل
هذه المسرحية في التفسير والإدعاء هل
من ادخلنا



ومن خلال هذه المسرحية الصغيرة،
نرى الإحيز فكثير لكثبات التي النساء بشكل
واضح ومميز ولكن ألا يجوز التساؤل هل
هل يمكن أن تكون مسرحية حليمة من
النساء، والجواب بحالة عمدة لا يجوز، لأن
النساء يمثلن دور عمدة مهن مكر الجنب
للرجال في المسرح والأدب والحياة، وكفي
الطريق قد استعرا على هذه الصورة ذات
الطبيب اللدني يهزأ فروا- البشر، كل البشر
وعبرهم من الكائنات الحية الأخرى

ولي كل الكثير والعلم من الكتاب على
أنواعهم، أو هي كل مواضعهم يصور الرجل
في المقام الأول هي كل أنظمة المجتمع، ثم
تأتي وقد لا تأتي من بعد النساء، هي
الكث المسرحية ولدت فاصل عكس الآية
النسائية وفصل النساء على الرجال، فوصفهم
في مسرحية هي لمعده والمعلم الأول
وربما كان السبب بعد أن كتب عن الإلهة
والقطلات التاريخية، انه عندما نزل إلى
المجتمع لم يجد بين نساء هذه المجتمع تطلات
أحرف، بل وجد هين الصعف والجهد
والصحالة والمومرات والحد وصفاً صينة
كثيره أخرى واعتما كتب عن تلك النساء،
جرحهن من كل وجود مخزوم وانطهن في
مواضع بونية حتى سواهن بالجدجف فهل
أراد كفتنا أن يهر النساء هراً عذفا على

المحكومين بالتفريش وإذا كل الأسد ولدت قد
رو الأرجس في حيله وزير المعرشة، حتى
لا نشك بأنه لم يفكر قطياً بذلك أن يزور
هد البلد سواء كل فيه سمك الفرش أو
العرك لكن هل يوجد هذه الطلج العرشة
قط في الأرجس، سلامك يا است

وبعد، ظلالاً عن هذه الانقلاب
والمعرش، كفت تحتل في ذه كفتنا
وبرحم في رأسه الأكلز، ولا عرف لأي
سبب كانت تخرج منه مسرحية صغيرة هل
غيرها، لكن بحث صعب هذه الماسي الإحيزه
قد لعب كثيراً في رأسه، وهو الحماض
العاطفي المرامي، ولكن حتى يزور عن نصه
لأ إلى الماسي المصيرة الحينه واللامحولة،
والتي يحمل في شياها حراً بارداً أو غير
مفعول أيضاً واعتد في لك على
المسرحية الصغيرة التي لا تتجاوز قوامه
عدة صفحات صغيرة، ووقت غرضه لا كل
ومعده تعمل سعي ماء وكثرة هذه
المسرحية لمطاع أن يولف مواضع كثيرة،
وهذا مهم وربما أكثر من موضوع دراجيدي
ومع

وجاءت هذه المسرحية الصغيرة
طريقه تجعل الفم ينسم، وسها كل يخرج
العابر لهذه المسرحية مصاباً بحرص نفسي
أو يكتب أو سلوك فيه شيء من اضطراب
للقفل وصعب بالذاكرة وانصاف وجوب
وكل احط ما في هذه الحالة، هو الانتقال
والشيل ما بين العقل الطبيعي والجنون وكل
الكث يرافف تلك الحالة ويسجل ماسي كثيرة
مها ر هذه لثاب مغرب عليه مجنونة بظيقتها
بين الصمو الشديد والجنون المطلق

ومن عجائب ولدت فاصل أمرأتنا بتدليل
وتيكيل على هر واحد، وحسن مزاج شديد
ينهما على رجل مذهون في هذا العيز، وكل
منهما تدعي أنه كل زوجها، وكفتنا بتغلغل
على من له الحق باليكاه والنت على ها
المعبر وكتب عن أحسن معلا بجمع
الصامه، وعن مسرحية أخرى صغيرة مثلك

تري في الحركة نجد الى الروح احصاها متونياً، بينما كل روجب الاسد المتفاد أيضاً تري في الزواج مثل قطبي المعطيين في الأول بنجاني، وعندما يحولان إلى قطب واحد يتيح للمعطين وحيد القطب ويسافران مثل هيمه القطب الواحد في العلم

مسرحة بالملاب الدجاج قبل الدمج حيث تزل المؤلف بالنساء إلى مستوى الدجاج الفلق لا يهن مثل العيب لكن لا احد يلوم فندجانب اذا افادت علاقت بقديوك على عكس الفتيب وكنت الدجانب جمع عن الأكل حتى لا تفسد هيسربها الربات وتنتج وتنقب، وإذا جيت بحية نعيش أطول

— ومسرحة الديمة حيث كذب اولما نكره الرجال وبحاول جنقهم جميعا وكذب كذب نخلصت من رجل شرب بالراحه، نكهم كثيرا وكالديب، ورساله المرأة الترابيه هي اجنك الرجال ولقيت مرة القاب سمير فاطلف عليه الرصاص، ثم رازبه في المصنعي وسكته بكل برود عن فعل به ذلك، وانه لو حنت له مكره افكبت نفسها

والهالاب واحدة وسليبة، الانفصال إلى الرصيف او الممشي أو العير، وبطلت هذا الرمال نهن من، وهن مطلوبات ومهورات، ويكتر المين في هذا القصف من التغير، وعندما يحتلط العقل يتحول الراس إلى راس نمية،

وقل ان نصل إلى بهانه لا ند منها، بود ان نصله او نصل علمه، لماذا لم بطرق الحب في صورته ما من صوره الطيبة البرافه التي نملأ الجو سعادة ورحاً لا شك في انه عرف انه لم بطرق هذا البلب الجميل، لكنه لم ينكره هل أشهى على الحب حتى لا يسمع شكوى حبيب من حبيب بعد كل قدي من بينهما من عشق و—وب وهده في زمن مر ولم بعد وماذا يفعل لكل الكلام الحلو يديب الروح حتى هل كل يري ان ليس للحب معلم بين أحمران

ويعين حتى يخرج من منه ويتحررن، هذا في ألفاظ الأحوال

ولو عدنا إلى مسرحية الصغيرة وعرضا إلى اسمها لوجناها في معطها نمانية مثل، ايها، أميس والعطط، رجل وامرأة في حوص السمك، الممرضة والرجل المعجور، النمية واليلي من المرأة، تملات الدجاج [النساء المسجلب]، المتيكل اليح

بهم وليد فاصل مسرحية هذه باللوب صلب وكلمت مفهومه وبسطه، مع ان الموضوع عتيي يحمّل الكتبة العصفه وعير الغلبة لفهم أو الساول وكذب معاني جملة وكلمته مع بنطاطها ظهر في ايدايه مهله، ثم يحسن الفزى معنيها الحارقه، وهو لا يشعل فيها اللهب من أول مره، لكنه يميز باعذار، وسلاحو جملة الصبيرة الواحدة اثر الأحرى حتى يصل مقام الحديث عنه في هرة عبيقة يشعر بعدها هذا الفزى قيمة الكلمات وحرقه المعاني ويأخذ كقتنا حربه في اوصف ظلاته من النساء، واطنه انه كل يتوقف ظيلا أو كثيرا عندما يحرق في الوصف كما يري، وربما لا يري محرو، وقد يقع وصفه غاصا بصره عن الحرج

ونعرض هنا بعض هذه المسرحيات الصغيرة التي نكتف عن نساء بلسمات زاهيل ثرثرات في سطور ظيله امرأان من جامعاف الريلة، نجد اعداهي يصع نولات في الرابله هضري جينة فاسده ونكل الانثى وتتمسلى وتونى بعد عناه لم يتوقا مثله في حيتهما.

— امرأة نظرت إلى نفسها في المرأة فلم يعجبها شكلها، وكذب تحب الرجال، وعندما كانت تحسن شكلها امام المراء كل الرجل لا يحلو له الا قسم لحم النساء، وقد علف كل لحوم الدنيا واستقر على لحوم النساء وحاجت امرأة علفه ونصحت السماء بالعامه المرأيا

— كانت أستاذة جامعية متقاعدة [٦٠ سنة]

الكرامة بمصعب من العشرة العائلة أو يهرب من مسحة العقل إلى رجايب الجيوب أو هوى بك من بشر إلى حيث جالجت في انقاص يفتطر سكين أو ذئب أو من جرعة سم إثر حظ عظيم

وإذا كلى الحر بطل المواضيع هنا، فليقم أحد بكّة سمعتها من وليد فاصل، عليها تحت الأيسم بيت هال عتمة بيتا الشجار بين الرجل وزوجه في حمص، يخرج الرجل حيطاً من جيبه ويضعه على بطنه، وسلك إلى كما تعرف السبب، وعجربا هال حتى لا نزل له زوجته يا ظن

رحم الله الأساد وليد فاصل، وكانت الجلسة معه تساوي كثير^١

النساء، حب منك للربيع المورد قد يكون الأساد وليد قد حصر الحب برملي آخر أو مكّن آخر، وربما كتبه ولم نراه لكنا نرى مسرحياته التي قرأناها، كلها شهادة ومشاهدة، وبامل في اصناف من الحلق كثير ومع ذلك فاندس متفوق على أمور كثيرة نوز إلى يعرفوا بعضهم أو يجادلوا، وأنه لا بد في حقيقة حزي أن نصف المجتمع لأي طرفة الواقع المحزن، أن يمسك بأيدي النصف الآخر إن لم يكن قد بدأ أصلاً

وكانني بالصديق وليد بعد كل هذا الجول بين الحلق في مسرحيته جالفاً بين افكارة وطائليهم وصورهم، نلغ هنا وهناك فلا يرى العظيمات لا وهن مطفح جدائلهن بهلاك عاتيه في نروه الزمن ولا يسمع حوله إلا صويب العذاب لنساء عبر نالجت بالقرب

□□

الدكتور نبيل حفار شاهد على الحركة المسرحية

جوار، عبد الباصر حسو

تصغت كاعلى إسماعيل

جاء الدكتور نبيل حفار محمداً، والدكتور
مباري الياقوت وحزناً فصاباً حسن وقابلهم
بكثير جاء الناقد عرفان عبد الناصر، ومنذ
سنوات توفد المعهد العالي مجموعة من
خريجي المعهد للدراسة في حقول الدراسات
المسرحية المتنوعة؟

دور بالسمية لعلي عتلة عروسان وأسد
فصه، هذا حرجاً من معهد التمثيل في مصر،
وكل حين انبلي الذي يكرسي بحسن سنوات
قد درس الإخراج المسرحي في معهد ماكس
راينهارت في ألمانيا، وهو من المخرجين
القدامى الذين خرجوا من أوروبا، وجاء
المخرج حيدر الشعور، وكذلك المخرج
شريف حريز، ثم كل المخرج هاني إبراهيم
صنوبر الذي درس الإخراج في أمريكا وهو
فلسطيني الأصل عمل مخرجاً مسرحياً في
سوريه منذ بدايه للمسرح القومي حتى علم
١٩٦٧، ثم عاد إلى الأرض وأخرج عدة
مسرحيات لتصبح سنوات ثم سافر إلى أمريكا

هذا يعني في الاثنين (عروسان وفصه)
درسا الإخراج المسرحي وعلا في المسرح
القومي محترفين منذ بداية تأسيس المسرح
القومي، ويجب الأخذ بعين الاعتبار مستوى
الموجة عند كل واحد منهما، وكيف انعكست

الدكتور نبيل حفار من أهم الأصوات
النقدية المسرحية في سوريه، منذ سلك في
قسم الدراسات المسرحية منذ تأسيس المعهد
العالي للعلوم المسرحية وحتى تفاعله حيث
أنشرف على العديد من مشاريع المسرح
ورئيس تحرير سابق لمجلة "الحياة المسرحية"
كما أنه من أهم المخرجين الذين ترجموا عن
اللغة الألمانية في الوطن العربي، وهو حالياً
رئيس الموسوعة العلمية في سوريه ومستشار
التحرير في مجلة "الحياة المسرحية"، أخرجنا
هذا اللقاء الثقافي معه إيفاً ما بأن الحياة
المسرحية لا تفصل عن الحياة الثقافية العامة،
وكل سعيها أن تربط الحركة المسرحية بالحياة
الثقافية في سوريه منذ بدايه حياته مستعين
من مشاهداته وأرائه ليكون اللقاء شاهداً على
مرحلة مهمة من تاريخ الحركة الثقافية في
سوريه كونه أول من أحضر بتراسل
النقدية المسرحية بشكل أكاديمي

د في بداية الستينيات، كان لدينا
مخرجون أكاديميون مثل علي عتلة عروسان،
واسعد فصه وآخرون، خرجوا من أكاديميت
غربية مثل حسين البليبي ويوسف حرب، ثم
جئت أنت كأكاديمي من جامعات ألمانيا، وكنت
الوحيد المختص في الدراسات المسرحية، ثم

وكنيت أول مختصر بالدراسات المسرحية (التنقدية والنظرية) في تلك الفترة، ما الذي دفعك لاختيار دراسة المسرح دون فرع آخر فلكلبيها؟

□ كنت أتابع العروض المسرحية في دمشق مع العائلة كما هي العادة، حيث كنا نذهب كل يوم خميس إلى المسرح الذي كل موجوداً في نهاية الصالحية "سنيما عائدة"، كل اسمها "سنيما فريال"، ثم تحول اسمها إلى "سنيما القلعة" أثناء فترة الوحدة وهي صالة سينما ومسرح معا، تشبه هذه الصالة من الداخل أي مسرح أوروبي، بمعنى أنه يوجد فيها صفوف من المقاعد والبنائين بشكلها القاري، ومكونة من ثلاثة طوابق بينما صق الحشنة بحدائق أسمر، حيث كانوا يقدمون عروضاً مسرحية يوسي الحميم والجمعة هذه، أما جبه الأبنام فكانت تخدم فيها أفلام سينمائية، وكذلك كانت الفرق المسرحية الزائرة تخدم عروضها عليها إضافة إلى فرقة المسرح الحر للعل عبد اللطيف فصي، وعادة بكون جمهور المسرح من العائلات، نادر ما كان المقلة صفاً كسلاً من المقاعد، وبأدراك ما كان يرى محصاً بخصر وحيداً (لم يكن هناك محجبت إلا نادراً)، فلهذا الاجتماعي كل منعها جداً عما هو عليه اليوم

وأتعني ذلك في فترة الأربعينيات والخمسينيات؟

□ لا، أنا من مواليد ١٩٤٥، بدأت أدخل المسرح مع العائلة عندما كان عمري ست سنوات، أي في العام ١٩٥١، أصغره إلى ذلك، كان ولدي نادر في البرورية، كنت أذهب إليه في الصيف ونجسبح بحس أولاد النجار لنعوم جولالات في المسيرة، وكنتشيف الأسماك التي لا يعرفها، وكنا نرتد مغشى النوراة وسقى القملاء الذين كنا يقدمون حينهم كزكوز وعووظ، والحكواتي حصة في رمضان، كل الجو مختلفاً عما هو الآن، وله طابع مميز وخاص، وهذه الأشكال متغيرة من حيث مفهوم المسرح، فالحكواتي يحكي

في إنتاجها المسرحي، ما بالنسبة لي قد معارف إلى المتأثير الديمقراطية عام ١٩٦٥، ودرست اللغة الألمانية سنة واحدة ثم انتقلت إلى الجامعة حيث كان أربعة طلاب مغربيين فقط

□ في المعهد نفسه؟
□ لا نعم، وبعد أن انتقلنا إلى الجامعة، دخلت قسم الأدب واللغة الألمانية حيث تخصصت الطالب به أما بقية اللغة أو بالأنثى أو بالمسرح، فتخصصت بالمسرح لأنني لم أجد فيه شيء أعرفه، ثلاث أشهر بدورات تدريبية - دخل المسرح، أما سبها أو شاء كما يريد، لكن بالمقابل يجب أن يخصص الطالب هذه النوراة التدريبية، بمعنى أن جميع الطلاب للنوراة في الشأن فلا يمتل في الصيف، لأنه سيقدم لامتحانات التي لم يقدمها في الشأن، وكل الأصيل للطلاب في جميع في الشأن أعرفه سرتيبه، لأن الموسم المسرحي شبي ومتنوع بالعروض، وعادة يتم التخصص للعروض المسرحية في الصيف والشأن عزز أنها تكون كثيفة في الشأن، وفي الصيف تقدم العروض هناك على حسب المسرح وفي الهواء الطلق أيضاً

□ هل كانت لديهم مواسم مسرحية كما هي موجودة لدينا في سورية؟

□ لا، بدء الموسم قديمي في ألمانيا في ٢٠ آب وينتهي في آخر أيلول، إذ نجد في كل يوم عرضاً جديداً يقدم على حسب المسرح

□ كم عدد المسارح في المدينة التي كنت تدرس فيها؟

□ لا في مدينة لاينبرغ وحدها حيث كنت أدرس فيها، يوجد ١٢ مسرحاً في مركز المدينة علماً أن المدينة ليست كبيرة، وأهميتها تأتي من وجود جامعة لا يبرز التي عرفها بعد بجامعه كازل مؤسس، وكذلك لوجود معرض الكتاب الدولي وهو أهم معرض في العالم، إذ كان معرضاً قديمياً صغيراً إلى سن أخرى لخدمة الإزدهار فيها

ووطنية مشهورة في البلد، والمسرح بالنسبة لهم هواية، وهم يمارسون الكتابة والممثل والإخراج مثل عبد الوهاب في السعد، ونوحي العطري، مصطفى هلال وأحرون كثيرون، وبالعودة إلى كتاب عدلي بن زريل "تاريخ المسرح السوري" نجد في فترة ما بين الحربين العالميتين سبعة نواد يقدم حفلات موسيقية ومسرحية دائمة على الأقل، أي إلى كل أسبوع كل الجمهور على موعد مع حفلة موسيقية أو عرض مسرحي، ولذا نجحت المسرحية، فإنها تعرض أربعة أو خمسة أيام متتالية، ويحدها بنقل الفرق بحصص من مدينة إلى أخرى كما كان يفعل أبو حليل اللباني.

هل كان مفهوم المسرح الجوال موجوداً آنذاك؟

نعم طبعاً، لكن ليس بمفهوم المسرح الجوال الحالي، لأن العروض لا تعطى تكلفتها أي قدمت في دمشق فقط، فبعد أربعة عروض أو خمسة لم يعد هناك جمهور (عدد سكان دمشق ثلاثمائة ألف نسمة آنذاك)، ومن كان يذهب إلى المسرح هم العائلات البرجوازية، والعائلة لا تدفع سعر البطاقة كما هو مسجل على اللطافة، بل تشرع لأنهم يعرف أن هذه أسيرة خاصة، فكل شخص يدفع بحسب قدرته، وهي مساعدة للثاني من أجل إنتاج عرسه القادم، ومع انتهاء العروض في دمشق بقي لا يبقى المردود المادي ولا تعطي نغمة العروض، (خاصة أن الدولة لم تقدم المساعدة آنذاك للأندية)، سفل الفرقة إلى متبنيه أخرى بحيث تأتيتهم المساعدات، فيجمعونها من أجل أن يستكملوا إنتاجهم القادم، ورغم ذلك كل المسؤولين عن الفرق والنوادي يدفعون من جيبهم، كون بعضهم من أبناء الطبقة البرجوازية وأدبهم الفهر على النوازل، ومن ملهم الحاضر، فذلك كانت التبرعات تعطي جانباً من الدعم المادي للعمل المسرحي.

هل كان رجال الدولة يدفعون الفرق والجمعيات مادياً ومعنوياً؟

وجعل، والبدأ الأساسي في كراكر وعيون هو الشائنة والتخصيص المتكلمة والمحررة، لكن الفرق أنه لا يوجد مغلول لحياء، ولما طلال لشخصيات

أصبحت إلى "سي كنت أقرأ كثيراً المجلات المصرية التي كنت أخصي الكثيره تشترك فيها، حيث كل بقعة المجلات يدور على البيوت كلما صدر عدد جديد منها، ويذهب إلى ربائهم الذين يدورهم يدفعون الناس في آخر فنشهر لقاء الصحف وغيرها المجلات المصرية كانت تشر أحزاباً عن نجوم الفن وعن المسرح والأفلام السينمائية، من هذه المجلات "مجلة كراكر"، "مجلة هواء"، "مجلة روز اليوسف"، ويكتب فيها أختار الفنانين وأختار العروض المسرحية والأفلام السينمائية

وهذه المعرفة كلها كانت تصب في اتوجه نفسه الذي أحتره فيما بعد، ويبدو لي هذه المجلات والمجاهدات أثرت في -أنسي العيون والتفكير كثيراً، كنت أذهب إلى السينما مع حواتي الباب لمشاهدة الأفلام العربية حيث كنت المرافق لهم، وأذهب مع أحوي الشباب أيضاً لمشاهدة الأفلام الأجنبية كوني أصغرهم سناً، وكنت أوجد مجموعة كبيرة من صالات السينما آنذاك عدم الأفلام الأجنبية في مركز المدينة منها "سينما الدنيا" و"سينما الفروس" و"سينما الأمير"، أما "سينما دمشق" فكانت تقدم أفلاماً عربية، بينما "سينما الأهرام" كانت محصنة بالأفلام الهندية التي تسمى أحياناً سنه كليلة، أي يوجد هناك تخصص في الصالات لعرض الأفلام السينمائية

د يمكن القول إن المسرح في ذلك الوقت كان طقساً اجتماعياً، أو حلقة اجتماعية تماماً كما تتوقفه في مادة تاريخ العرض المسرحي؟

نعم، كل المسرح يقدمه جمهور وفريق خاص، والدولة ليست لها علاقة به، المسؤولون عنه هم شخصيات اجتماعية

في الموسم الواحد مسرحية أو اثنتين، وكل هذا جيداً بالنسبة لذلك الوقت، وكل الجمهور من الطبقة البرجوازية أو من المثقفين ذوي الأصول البرجوازية المهتمين بمرافق الروايات والمتمرح ويحضر المسرحيات ولديهم إمكانية مالية لحضور العروض حتى إن بطاقة الدخول إلى المسرح كانت رخيصة جداً لا تتجاوز الليرة الواحدة عربياً، وسين فرشاً لمن يطلقة الدخول إلى المسرحية بحسب المقاعد في الأمام أم في الخلف!

تتجه هذه الأجواء الثقافية، عندما ذهب إلى الدراسة، دخلت همم الأديب الألماني، لخصائص الدراسات المسرحية، (الدراسة هناك أربع سنوات، إضافة إلى سنة التخصص للاختصاص، ويعرف بتهنئة الماجستير)

استطرد، كل من المقترح أن يعمل كمعيد لدينا على نظام الماجستير نفسه بعد التخرج حيث كل المشروع مطروحات، وحل لأسباب، فقد جاهدنا أن نكرر شهادة الماجستير والدكتوراه في جامعتنا حتى وهو مشروع عملت عليه مدة أربع سنوات برعاية الدكتوراه نجاح العطار، وحل للمشروع سبحة تدخل مسؤول من قنصل الطلبة الذي اعترض في اللحظة الأخيرة، بعد أن وصف السهام الكاملة للماستر والدكتوراه، وأخبرت أسماء الأستاذة من قسم اللغة الإنكليزية والفرنسية الذين من الممكن أن يتدسوا المسرح، ولم يكن أحد من قسم الأديب العربي أبداً!

كم عرضاً يقدم كل ناد في الموسم الواحد؟

رداً حقيقياً كانت النوادي تقدم عرضاً واحداً في موسم الشتاء، ولم يكن هناك عروض في الصيف بسبب الطقس الحار، لأنه لا يمكن أن يجتمع الجمهور في أماكن مفتوحة، وكثرت العروض أما داخل الأندية، أو على خشب المسرح بعد أن جاهدوا أو بعروض على صالة السينما، لذلك سميت الصالات (سينما مسرح)، فريال، القاهرة وأحياناً يقدمون عروض في الموسم، لكن بعض

نعم، كل رجال الدولة يدفعون أعمال هذه الأندية، ولعمدة إلى "مذكرات" وصفي الملاح، نرى مجموعة من الصور في كتابه تصم كثير رجال الدولة في ذلك الوقت الذين يحضرون العروض، ويقدمون التبرعات ويقدمون النوادي ويقدمون التسهيلات لصالح المعاملة، وإذا حصل أن حثت مشكلته أيام الاستعمار الفرنسي كانوا يوسطون ليحفظوا المشاكل، وهذا حدث أن مع الفرنسيين عروضاً كثيرة، ويصل أحياناً إلى أن الفرنسيين يربون مسرحهم، فكان رجال الدولة يسيطرون ويروون أن ينفذ العروض بكمي ولا أعني لمشاكل أو عقوبات حرة

بذلك قامت نهضة مسرحية على اكتشاف هؤلاء في الستينيات؟

بإستطاعت القول إن شدة الفكر والنقد التي أسسها الدكتور رفيع الصلح، قد بذلت عام ١٩٥٩، والتي تحولت فيما بعد إلى جزء من المسرح القومي وبهذا أصبحت جزءاً من حركة التطوير الدرامية، إضافة إلى بعض الفرق الأخرى، فقد صدر قرار بتأسيس المسرح القومي عام ١٩٥٩، وبما العمل فيه عام ١٩٦٠ غير أن العاملين فيه لم يكونوا من المحترفين، فكان هاد ظمي من المسرحيين المصريين جداً، ولكنه لم يكن محترفاً ولم يكن يعرف الإخراج الأكاديمي، فاستطرد أن يعمل في لإخراج لعدم وجود مخرج حتى عانت مجموعة من اوهنا إلى مصر عام ١٩٦٢، وبدأوا العمل في المسرح عام ١٩٦٤، وهم ثلاثة كما ذكرت سابقاً بالإضافة إلى هادي صديقر وبهاء ظمي وغيرهما

وعند التطوير فتحى؟

رداً عند التطوير فتحى كل أنبه حركة المسرح الحر، بعدها جاء إلى المسرح القومي وعمل فيه، كلف صالته الخليلي هي مقر المسرح القومي، ولقيت الحمراء

الدينية كانت بسيطة جداً، كانوا يقدمون

كثيراً في فترة الوحدة بين سورية ومصر، وحلت الكثير من العز، لأنه حل محلها مؤسسة لأوعية العرب والشباب والأندية الرياضية وهي مؤسسة تابعة للدولة نتيجة التهميم من القاهرة على كل الأنشطة الثقافية في سورية، وانسحب هم كبير من الأندية، أي أن كل نادٍ ينتهي عندما لا يبقى لديه امكانيات مادية، فيوقف نشاطه، بينما "تدور الفكر والفن" هي الوحدة التي كتبت بالنسبة في ذلك الوقت وكتبت هوية بأصناف، لأن معظمهم كانوا من حرجي جسمه دمشق، ويخون لعل أجنبي، فكلمو، بقصور اقراحتهم ويغروو الكثير من النصوص المسرحية، ثم يعرضون ما يعروونه على لجنة "الدور"، ليروا مدى امكانية عرض هذه المسرحية أو تلك، وليس بالضرورة أن يكون الاقتراح مضمناً من المذكور زهير الصبلي رئيس الفرقة، إنما قد يقترح أحد الأعضاء نصاً ما، فيعرض عليه، ومن أعضاء تلك المرحلة يتذكر يوسف حنا، والأخوي الروماني (هقي، وأسماء)، ويشير القطة إصافه إلى أسماء أخرى، كهم ثوبو ونتربو، في هذه الفرقة، وسمع عن نجاحهم المعروفة هذا وهناك، هم منهم برك سورية وقسم نوحي مثل يوسف حنا، ومعظمهم انضموا إلى فرقة القلارون، يرى أن النشيط الرئيسي كان في تلك المرحلة، هؤلاء لم يدرسوا المسرح، بل كانوا متغني مسرح، تنفخوا بالمسرح على أيدي زهير الصبلي، ومن ثم ننموا بالمسرح القومي وفرقة القلارون، وتدريبوا وأنتقروا هذه الخبرة، مع مثابة للثقافة المسرحية

٢٠ يعني كانوا يمثلون هوية استثنائية في أنهم كانوا يرغبون في العمل ضمن ريبورتوار مسرحي؟

٢١ صحيح، كانوا ينتقون على نص معين، وعندما ينتهون منه وينظفون إلى النص الثاني، والثالث وهكذا

٢٢ بالعودة إلى أيام الطفولة، وخاصة في

الأندية كانت لديها نوع من الالتزام الفني والأدبي اتجاه المسرح، تقدم أربعة أعمال، مثلاً نادي دمشق للثقافة الجميلة، المنبسط عنه توفيق العطار، يقدم أربعة أعمال إنتاجية في المساء، وهذا شيء كبير بالنسبة له

٢٣ كم كان يبلغ مجمل عدد العروض في السنة؟

٢٤ ليس بالضرورة أن يقدم جميع الأندية مسرحاً، بعض الأندية كانت تركز على الحفلات الموسيقية، هذا يعود إلى هويات أعضاء الأندية الموجودين فيها، لأن كانت اهتماماتهم موسيقية أم مسرحية، ومن جهة أخرى كل هؤلاء كثير من الأشخاص يتوجهون بحسب توجه النادي، فلما لا يظفوا فيه، أو أن يظفوا إلى نادٍ آخر، لذلك عندما نقرأ أسماء أعضاء الأندية، نجد اختلافات بين سنة ومخرى، أي نجد أن فلاناً كان في هذا النادي وبعد سنتين انتقل إلى نادٍ آخر، نلاحظ في المراجع أن عدد طوفان أبو السعود مثلاً نقل بين معظم الفرق والأندية لذلك إلى أن استقر في المسرح المدرسي مثلاً

٢٥ هذا يعني أن عدد العروض التي كانت تقدم قبل تشكيل المسرح القومي أكثر مما كان عليه المسرح بعد تشكيله؟

٢٦ صحيح، كانت العروض أكثر من العروض التي كانت تقدم في ثالوث المسرح القومي، لكن ميزة هذه الفرقة المسرح القومي أنها أصبحت تمتلك ماله -إنه هي القبايلي التي لا تقدم سوى المسرح، وأيضاً معراً لتدريب البروفات بشكل مستمر، ويصل على إنتاج معقد، وهو مدعوم من قبل الدولة (وزارة الثقافة) بشكل -إنه من حيث التمويل والإصادة والأزياء والأحور، فذلك عندما كان القومي يقدم في ذلك الوقت أربعة أعمال إنتاجية في الموسم، فكان هذا جيد جداً كجانبه

٢٧ هل بقيت عروض الأندية مزدهرة لعروض المسرح القومي؟

٢٨ تراجع عروض الأندية وتراجعا

المسرح، منهم من كانوا شعراء وكثاباً وامانة لغة انكليزية او عربية، ه السبب في استقطاب المسرح لهؤلاء المثقفين جميعاً؟

ورد هذا التوجه نحو المسرح كقف بنوجه هزيمة حزيران ١٩٦٧، وبعدها، قبل هذا لم يكن الأمر كذلك، فالتابع لعروض المسرح القومي في تلك المرحلة بلاخط غياب النص المحلي علماً حتى عام ١٩٦٦، (قدمت مسرحية قلب الصنح للكتب وليد مهدي عام ١٩٦٦ من اخراج سليم صيري) مثلاً، ممنوح عنوان مسرح من جامعة دمشق عام ١٩٦٤، كتب بعده خميس سواب، لكنه لم يكن له علاقة بالمسرح نهائياً، كى شاعر، وعلى كعالي مسرح في السه عنها وهو شاعر أيضاً، وهلى الزاهد مسرح في السه عنها وهو روائي، الا انه قد نشر رواية "المهر ومو" قبل طرحه، ساهر الى انكثراً بعد الفرح بسنة، وعندما عاد، استمر في دمشق، على كعالي وممنوح عنوان كلاً بكتيل الشعر ونشر في الصحف، وعلا في الصحف، غير انهما لم يكتبا كلمة وحده في المسرح، بينما من كى يكتب للمسرح في ذلك الوقت هو سعد الله ونوس ووليد مغصى وعادل ابو شنب، اما وليد اعلاصي فلم يكن يكتب للمسرح بعد، بل كى يكتب الرواية والنص اصنافه الى شخص اخر كتب للمسرح، لكنه غير معروف، كتب مسرحيتين وثلاث روايات وتوقف بعدها، هي المرحلة التي سبقت حرب ١٩٦٧، يكسها القول انها مرحلة النهوض القومي والاجتماعي او التحرر الوطني الاجتماعي، ليس في سورية فحسب، وإسما في الوطن العربي كله، وهي الوقت نفسه كى حلم التفكير بالوحدة العربية قويا رغم ان الوحدة بين مصر وسورية فشلت، لكن التفكير الوحوي كى هوى هذا، والطموح كى ان يكون الاتحاد بين جميع البلدان العربية وليس فقط بين مصر وسورية، فاصبح تحليل اسباب الفشل للوحدة بين مصر وسورية ينطلق بين المنعصرين، ولمكنية تغيير هذه الأخطاء ووضع

مراحل الدراسة الاولى، هل كنتم تقدمون عروضاً مسرحية في المدارس؟

ن قليل جداً، فاما عرضاً واحداً في ثانوية "جول جمال" طيلة مرحلتى الإعدادية والثانوية وبمناصه عيد الجلاء، وهو عرض منسج، وكى لعرض جميعاً لم يكن له تفسير سابق، هي المرحلة الابتدائية لم يكن هناك مسرح، كنت اذرع في منزلة "عمر بن عبد العزيز" بالصالحية، ولم اذكر ان المنزلة قدمت عرضاً مسرحياً هي الصالحية أيضاً

ن في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات حدثت هجرة الريف الى المدينة، او ه يسمى بتزييف المدينة ما السبب في ذلك؟

ن حدث الهجرة من الريف الى المدينة فيما بعد، الهجرة، لكنها لم يكن هوى جداً في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات أصبحت قوية، وبالعودة الى الإحصائيات لنفسه لعدد سكان دمشق في ذلك الفترة، جد ان العدد أصبح للصحف واكثر (عد سكان دمشق نصف مليون في ١٩٦٥، أصبح مليون نسمة ١٩٦٦)

ن لفصل هجرة المثقفين من الريف الى المدينة، ونيس هجرة اليد العاملة؟

ن هذا كى له اسله، لأنه لم يكن هناك سوى جامعة دمشق، وهي الجامعة الاولى في سورية التي يحوي على كتيب عديده رغم وجود جامعه حلب التي كى فيها تصع كليات، فذلك نمت هجرة الطلاب من بهه المحافظ والمدر الى دمشق من أجل جامعة الدراسة في الجامعة او للتراسف العليا بدلاً من السفر الى مصر او أوروبا، كانوا يتلججون الدراسة في دمشق وبخاصه من لا يملك الإمكانيات المالية للسفر لذلك كانوا يستغفرون في دمشق

ن هذا ما ازنت الحديث عن هذه الفترة التي قدم فيها هؤلاء المثقفون، وروا هذا الوسط الثقافي مزدهر، توجه الجميع باتجاه

نسلم إذاعة دمشق والإعلام السوري الرسمي من الهجوم، أي كثرة تحليلات الهمزة، وذلك بالعودة إلى الوثائق ما قبل الحرب وما كانوا يتكلمون عنه عبر الإذاعات، وبالمعارضة بشكل أقرب بداهة التساؤل: بوزي المنعجب، لم كنتم تتحدثون بهذه الطريقة؟ لم كنتم تكتبون؟ لم كنتم تتحدثون عن انفسكم بأنكم تملكون قوة عسكرية تبلغ عشرة أضعاف ما تملكونه في الحقيقة؟ وهي الوقت نفسه كانت المرحلة الأولى من حرب البعث سواء في سورية أو العراق، وهي مرحلة التحول باتجاه الاشتراكية، لأساً كما متفكرين نقراً كبيراً بالمعسكر الاشتراكي، وبالعودة إلى تلك المرحلة جد من ما نرجع من انتاج الأدبي الاشتراكي كل فكر من أي ادب آخر، حتى إذا لم يكن يسود الأدب العربي من النشال العرجة الأخرى، كل نصيب الأدب الاشتراكي أكثر من بهية التأثيرات الأدبية الأخرى، لأنه كل مطلوباً، وتكون النشر لا نشر إلا ما يزعج فيه نفاري وكذلك أصحاب المكاتب لا يستحقون شيئاً إلا ما هو مطلوب لأنهم يزعمون في البعث، مصرح عنواي البعث إلى المشرق، وعلي كعالم أيضاً، ومصطفى الحلاج وهو وزير البعث والاقتصاد سابقاً، كتب أربع مسرحيات منها "الحفلة ليلي حاص من أجل نوبيس" وبوف، وليندا الحاصي أيضاً تدا تكتله المسرح وكل هناك كتب ورواي من طوطوس كتب نصيب مسرحيين وثلاث روايات وتوف، ثم توجه إلى الإعلام وترك محمود عبد الكريم المسرح وحصر التمسك حروب مصر كتب أربع مسرحيات أيضاً ثم ترك المسرح وتحوّل إلى الإعلام

عند هذا المصطف لارمي، كانت مجموعة من الكتّاب قنيت كتبوا المسرح هم علي كنعان كتب نصاً واحداً، ورجم نصاً آخر هو "الحصن" وهو نص مهم وحظير ولم يمثل في سورية حتى أنت الشرحه نافلة الأطرش وقصته قبل عدة سنوات على صلة خاصة في معرض دمشق بعنوان "الرهان"،

أمر جديده لوحده عريه شاملة، في الوقت نفسه بدأت حركة المقاومة الفلسطينية في عام ١٩٦٤، وكثفت سورية احتي المراكز الرئيسية المحصنة لها، فمع كل هذا المد التحرري الصاعد والذي كل صاحباً جداً على المستوى الثقافي، حدث بكسه حزين علم ١٩٦٧ هجده انتهب الحرب خلال سنة ايام، كفت هذه هزيمة كبيرة، زعم انه قبل عنها بكسه، لكنها كانت هزيمة لا حصق، لا احد يصق من قوى بلدين عريين هما سورية ومصر هما خلال خمسة أو سنة ايام، هذه ما لم يتوهمها احد، فقصته لدى الفيلق القذافي كانت مفاجئة، وللمسمة عد المنعجب كانت أشبه بشلل في التفكير. مات هره رسميه، ثم بعد بيلكتهم من يصنعوا ما يروونه أو يسمعون من الإذاعات ولا ما يؤوله رجالات الدولة، لم بعد حد يصقون شيئاً حقياً، خلال سنة تقريباً بدأت البعث عند المنعجب من جديد، وبدأ سيل من الكتابات المسرحية تناول اسباب الهرم، والصيب ان المسرح هو القوسيلة المباشرة والوحيدة للاتصال بالجمهور، كونه عمل جماعي، مثلاً فلولب يروون لشاعر نشر قصيدته أو يحصرون امسبه شعرياً وكم قلوا يوا لكتبت القصة أو روايه لرواي درجة التأثير كفت مسجعه في الأجمل الأخرى، إضافة إلى نسبة الأمية المشره لبدأ تادك، رسم جهة أخرى بحت الأحدث بعين الإحسان ان المسرح في مصر كل فويلاً جداً وكانت سمعته منتفزة في الوطن العربي، وسبق من ذكرنا ان المسرحيين الذين علقوا من مصر كفوا قد تضرّبوا المسرح المصري علقوا في نذابه بأسيس المسرح القومي، لذلك بذنا بعد لما يجري في مصر، نلاحظ ان المرحلة المنصب بما يسمى بالمسرح السياسي، أي إنه لم يكتب مسرحيات عذابه، أصبح كل ما يكتب سويله متضايقين لماذا حصل ما حصل؟ من المسؤول، الأنظمة ام الشعب أيضاً، ما نتيجة هذه الإحطاه؟ ولماذا وصلنا إلى ما وصلنا إليه، كما حدث من هوجمت إذاعة صوت العرب هجوماً كبيراً جداً ولم

المسرحية أو تلك بحسب أهمية القضية التي يعالجها وليس بحسب القيمة الأدبية

د أريد أن نتحدث عن مهرجان دمشق للمسرحي الأول وما الظرف التي أنت الي ولأنه خاصة أنه أول مهرجان عربي وما الهدف منه؟ وهل كان رداً على شيء ما مثلاً القومية أو أنه كان مجرد تجمع فني عربي فقط كونه لا يمنع الجوائز؟

د أقيم المهرجان الأول في العام ١٩٦٩، كلف الفكرة الأسبانية لسم الله وبوس وعلاء الدين كوكش وأخرين، لم يكن المهرجان رداً على شيء، إنما كل هناك في الوطن العربي حركة مسرحية نشطة، ولم تكن تبذل العروض فيما بينها، ولم يكن هناك تشجيع على إنتاج عروض يستحق أن يشاهده الجمهور العربي الآخر، والإنتاج المسرحي كله محلي، ومن جهة ثانية كان هناك ثقافت هوي للكتابة بالعربية في كل البلدان العربية، يعني في الجزائر كانوا يكتبون بالعربية، وكذلك نسمع الفرنسية ولا نفهم أي كلمة، وكذلك في المغرب وبوس ومصر والعراق فالجميع كانوا يكتبون بالعربية، لذلك كانت الفكرة الأسبانية هي لتشجيع بقراءة الكتابة المسرحية باللغة العربية المسرحي، لأن أحد شروط المهرجان هو الكتابة بالعربية النصي، غير أن المصريين لم يفتحوا بهذا الشرط على اختيار من مسرحهم نقوى مسرح في الوطن العربي وأن لهمهم معروفة نتيجة انتشار السينما ونخبة الإذاعة، فذايعهم كلف قوية جداً، ولا يوجد أحد في الوطن العربي لا يفهم اللهجة المصرية لأنها عملياً كانت نلي العربية الفصحى تماماً، حتى أن روائف ومسرحيات كتبت بالعربية المصرية وبالزما ما كتبت بالفصحى

د حتى أنهم ترجموا بالعامية؟

د نعم، كل علاقة سم الله علاقة قوية جداً بقاد القادين أي ما هو معروف حالياً

أي أنه بقي ٣٥ سنة على الزحف ولم يتجرأ أحد على أن يخرج، والمسرحيات المطلوبة مثلت هورا على حشبه المسرح أي به لم يند تخيم النصوص المسرحية مزجوا فيه، فلذا عبت إلى برنامج المسرح في تلك الفترة نجد أن جميع العروض لكتاب سوريين، وكلفت مديرية المسرح والموسيقا طلق كل المسرح بكتابة نصوص محلية في الموسم الثاني ويقول ابن مسرحكم لهذا الموسم أي انكم كنتم مسرحيات في لعلم الماضي، أين نتاجكم في هذا الموسم في حين بقي سم الله وبوس وممنوح عدوان مستمرين في الكتابة المسرحية

د وعلي عقلة عرسان؟

د علي عقلة عرسان كتب أيضاً، لكنه في تلك الفترة لم يكن لديه مسرحيات مهمة، في أوائل السبعينيات كتب النص الوحيد الجديد "رما فيسر"، أما بقية مسرحياته فجميعها صحيفة درامية، وسباسباً، هناك ضعف في بنيتها النصية، أي أنها تستطيع القول عنها أنها دماغوجيا سباسبية بلغة المسرح، يعني عندما يرغب أن يتحدث عن القضية الفلسطينية يتحدث كما كلف تحدث إذاعياً عن قضية ١٩٦٧، لذلك لم يقدم نصوصه أبداً بعد العرض الأولي التي قدمها هو كونه كل يخرجها بنفسه، وليس هناك مسرح ليه الرغبة في أن يقدم مسرحياته، لكن عرسان توقف ولم يند يكتب للمسرح فانتقل إلى إنتاج الكتاب العرب

د ظلمنا أن نصوصه صحيفة درامية فلماذا كانت تعرض في إطار المسرح القومي؟

د علي عقلة عرسان لم يستمر مديراً للمسرح والموسيقا بل انتقل إلى إنتاج الكتاب العرب كل يروح عمله بنفسه، لكنه استمر في الكتابة المسرحية بحكم القول أن مسرحيته غير مناسبة درامياً من منظور نقادي، فليصح مسرحيته في "رما فيسر" لكنه كتم حتم عدداً قليلاً من مسرحياته الأخرى على المسرح القومي، أما بقية المسرحيات كلف تحدث هذه

لا أعرفهم شخصياً، مثل عدلي أبو شبيب، الذي يكتبني بحمى عشرة سنين، فلم يكن هناك إمكانية لي تنشأ صداقة شخصية بيبي وبينهم لأن لهم جوهراً الخاص، أصافة إلى أنهم كانوا يكتبوني بمسودة، فالنود هي التي اتاحت لنا فرصة التعرف إلى بعضنا بعضاً، حيث كانت عويني من المقتبحة حينها المهدية، في الدورة الثالثة أهدت النود الفكرية بعنوان (حاصلات المسرح الطليعي - وورد الحصري) ١٩٧١، وأهدت النود الفكرية في مسحف دمشق الوطني القاعة الشامية، حينها أصدر سعد الله وونس "تيابل من أجل مسرح عربي جديد"، كتب الوونس من لبنان مثل روجيه عساف بعقوب شراوي، ابنهم حوري الذي كانت كتابته جميعها سلبية وصاحب النص الشهير "بن عويون وشركاه" والتي عرض من الكرك لأول مرة.

□ يعني كنتي هدف المهرجان المحافظة على اللغة العربية الفصحى؟

ورد حد أهداف المهرجان، لكن الفرق بدأت على اللغة العربية الفصحى، لكن الفرق بدأت تتراجع في تطبيق هذا الشرط، حتى أنني كنت جزءاً من سبب هذا التراجع لأنه بي كل هذا عرساً هباً ممزواً وباللهجة المحلية فلا نمطهم في نطق البلد بتغيره بحيث يكون باللغة الفصحى، ههههه

د ونكسة حزيران؟

ورد كفت نكسة حزيران لها دور كبير جداً في تأسيس المهرجان، لكن حلفاً على فكرة أن المسرح أدب مسرحي، فكأن حد شروط المشاركة هو الكتابة باللغة العربية الفصحى، سعد الله لم يكتب بالعامية أبداً وكذلك مموح عدون.

د لكن مؤنودرامات معدود عنوان كتبها بالفصحى المبسطة؟

ورد صحيح، أما بعني العروض العلنية من النول العربية كفت بلعامية
د ككتب المسرح في النول العربية كانت

بغاية العائين، وكل هك مجموعة من الفنانين المسرحيين المهنيين والمتحمسين لهذه الفكرة، ففعلوا مع بعضهم وأصغروا شروط المشاركة بالمهرجان، هي للمهرجان الأول تحصل اتحاد العائين تكليف المهرجان، وفي الدورة الثانية أقيم المهرجان بالمشاركة بين وزارة الثقافة واتحاد العائين، لكن في الدورة الثالثة أقيم المهرجان برعاية وزارة الثقافة فقط لأنه أصبح مهرجاناً رسمياً، واتحاد العائين لم يكن لديه قدرته المالية لإقامة مثل هذا المهرجان حتى بن وزارة الثقافة كتبت بأحد أذعن من القصر الجمهوري، يعني أن جزءاً من الميزانية يأتي من القصر كهيئة من أجل أجور الفنانين من أجل لك (يوكيت ماني) للممثلين والممثلات وتكليف الأكل والشرب والأشخاص العاملين في المهرجان والمكافآت وبعض السفر.

لقد في المهرجان الأول أحد عشر عرساً عربياً وكل هذا أمراً جيداً، وفي المهرجان الثاني حصرت سمعة عروض، وكل المسرح السويدي في ذلك الوقت انفصل منه لأن، وكل هك نثر عن الفنانين العربيه، فلم يكن كل شيء على كاهل اتحاد العائين سوى تكليف الإقامة.

في سنة ١٩٧٠ أقيم المهرجان بالعائين مع وزارة الثقافة، كتب مشتركاً هه، بدأتنا الفصل في أوائل حرم (هندو الشرق حالياً)، كما نحرر مواد نشره المنصة هه لأنه يملك قاعته واسعة، وهو بناء هديم عرعه واسمه، فكان يزل في كل عرعه شخصيل معاً، لأنه لم تكن لديه هذه الإمكانيات لإنشاء كل عرعه لصيف واحد، كفت هك قاعة كبيرة للنود الفكرية، وبالمساحة المهرجان الأول لم تكن فيه نود فكرية إلا في المهرجان الثاني، شريك من النود الثانية وعبره إلى المسرحيين السوريين الذين كتب اسمع بهم مبيعاً ولا أعرفهم، أي الكتاب الذين ضموا من حلب واللاذقية وحمص، هي النود الفكرية تعرف إلى حص المسرحيين السوريين الذين

التصور التي كفت تقدم في المهرجان تلامس مشاكل المواطن العربي، أي أنه لم تكن هناك عروض مقلدة في الهواء.

وبالعودة إلى برنامج العروض، نلاحظ التصور كلها ذات توجه سياسي، وفي الجمهور بعد حرب ١٩٧٢ مهتماً بالسياسة، أي ما الذي سيحدث بعد حرب تشرين على مستوى الصراع العربي الإسرائيلي؟ بقي الكتاب يكتبون مسرحيات سياسية حتى عام ١٩٧٨، ومنطبع القول بأن ملامح التمييز والتراجع ذات اتجاه نحو الاحترار في عام ١٩٨٥، ولم يعد لدينا مسرح جمعي بعد ذلك.

د هذا على صعيد الكتابة المسرحية؟

د كصغر، أجل.

د هذا كان في المرحلة السابقة، بينما في الثمانينيات والتسعينيات، عندما بدأ المعهد العالي للفنون المسرحية يرفض خريجيه بالحركة المسرحية، لاحظ أن المسرح بدأ بالتراجع، من كل السبب في رأيك، الوزارة لم رجال المسرح، أم القطاع الخاص، أم هناك ظروف ما؟

د هناك عدة أسباب أدت إلى تراجع الحركة المسرحية، الحظ الأول تخرجت النعنة الأولى من صم التمثيل من المعهد العالي للفنون المسرحية في العام ١٩٨١ لحد الحركة المسرحية واعتقها بالأكاديميين لدينا عدة خطوط متوازية بعضها مع بعض حتى أثرت في الحركة الثقافية في سورية عامة، يمكن أن نذكر هنا الحظ الثاني المرتبط بالسينما، فعندما أسست المؤسسة العامة للسينما عام ١٩٦٤، كان لهذا التأثير السلبي في الجو السينمائي العام في سورية، ومنطبع القول من جهة ثالثة بأنها أفادت مجموعة من السينمائيين السوريين حيث خفف لهم مجموعة من الفرص لتبنيوا أفلامهم وهذا لم يكن ممكناً في الحالة العادية، لأن تكليف الفيلم باطله جداً عن طريق القطاع الخاص الذي بدوره لا يهتم بمواضيع

لديهم نزعة الكتابة بالعامية المحلية، مثلاً الإثباتية التي حدثت في إحدى دورات المهرجان بين عصام محفوظ اللباني ووزير الثقافة السوري آنذاك حول الكتابة بالفصحى والعامية، ومن المعروف أن محفوظ كان قد كتب معظم مسرحياته بالعامية، ورغم ذلك كان يعرض نصوصه في المهرجان؟

د اللباني لم يكن لديهم مشكلة كتابية بالعامية، أفصح المبحرور الجمهور الذي درسوا المصحح وأسطروا في الوقت نفسه إلى الكتابة للمصحح، أي أنهم لم يقر من الالب الفصحى، بل كانوا قادرون من المصحح كس هؤلاء كانوا لخصية، السبب أنهم كانوا يقولون "أنا عدم لجمهورنا إلا"، أما فكرة احتمال وجود مهرجان بشركون فيه أو يذهبون إلى بلد عربي آخر لم تكن وقره، لذلك فالمصحح اللباني الذي كان موجوداً في السبعينيات والذي كان مهماً لم يكن معروفاً خارج لبنان إلا عن طريق المهرجانات، مثلاً لم يذهبوا إلى القاهرة أو العراق ليتقدموا عروضهم، لكنهم أقروا في سورية وخاصة إلى مهرجان دمشق أو حتى حلب للمهرجان بسبب التجاور بين البلدين، واللهجة كانت مفهومه ومعروفة لدينا، بفضل الرحلية والغنى فيروز، لذلك لم الشعش مع وزير الثقافة حتى استلمت الوزارة نجاح العطار سنة ١٩٧٥، وراة الثقافة ووافق علي أنه "أنا كل العرض بأصحا هيا ويسعى تقديمه، فلا مقلع من تقديمه في المهرجان، وإذا كل متواء عالياً فلا يزد" وكل بلال الطيخ العربي في بداية عملهم بالمصحح وذلك سنة ١٩٧٤، فقلنا لأنه عرض معوي بالرغم من صعب مبعوه (لم يكن له علاقة بالمصحح) لكن رغبتنا أن نشارك الجمهوري بنسب مشاهدة التجارب العربية الناصجة ولكي يتعلموا في المصحح. كانت أحده المهرجانات التي بعد هي، والمشاركة الشعبية كانت قوية جداً، الناس كل إليها عتشر شديد لمشاهدة العروض والتجارب المسرحية الحديثة، لأن

والأشقل كلها مسرحاً سياسياً، لكن عندما وصلنا إلى عام ١٩٧٨، لم يَدِ هذا أي تحول على المستوى السياسي أي لم يَدِ هناك أية بلوفة أمل في المستقبل، أو ما الذي يمكن أن يحدث بالنسبة لعلاقة الوطن العربي مع الاحتلال الإسرائيلي؟ يضاف إلى أنه منذ عام ١٩٦٨ بدأنا نلمس اشكالية الاشتراكية في سورية، أي أن تطبيق الاشتراكية أثبت أخطاءها، وأما التطبيق التي حدثت في بداية التطبيق أثبت أخطاءها، واستمراد المؤسسة العامة للسياحة للأفلام الأجنبية أثبت أخطاءه، كل هذه الأمور أصلاً إلى أن عيشنا الاستيعاب في الجامع السورية أثبت في تراجع الحركة الثقافية عامة في سورية

في هذا يعني أن تدخل الدولة قصد الأمور من حيث لا تدرك؟

فرد سياسي الاستيعاب في المجتمع السورية أثبت أخطاءها، أي أن الشخص لم يعد يدرس الفروع الذي يربط به، وإنما فرص عليه أن يدرس فرعاً في الجامعة قد لا يعبه وهذا أثر في ذهنية الشعب، بينما في الجانب الاقتصادي كان الركود السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي لم يؤثر فقط في سورية بل في عدد من البلدان العربية، في الوقت نفسه نلاحظ منذ ١٩٧٨ تراجع المسرح في كل الوطن العربي، المنصب الثالث والمهم هو انتميز التلفزيون انتميز عام ١٩٦٢ عندما أحصر والذي لنا التلفزيون إلى الشعب، كل قد مر منه على تحول إلى سورية، فوصفت التلفزيون في الصلوات، وليس في غرفة الطلوس، حيث يصنع الجدران في كل سهرة عليه حتى انتشر واستطاع الجميع اقتناءه، هذا أثر كبير في البناء مما نفع بالشخص التفكير بل ما يعرض في السينما أو المسرح ليس ندي أهنية أو جند، وعلاوة على هذا أنه سيكون أثره في المال إلى ذهب إلى المسرح هو السينما، لذلك يحصل الطلوس في الشعب ويحصر التلفزيون ومن ثم تحول الفيديو إلى الحياة القوية أي أنك تستطيع أن ترى ما ترضى في

الأفلام التي أنتجتها مؤسسة السينما، ولكن يعرف أفلام الطاع الخاص قبل المؤسسة وبعدها كلها مختلفة تماماً، فهي سينما تجارية بمسوحها الفني والفني التي جعلها سطحية إلى أن تكون مسيحية، والصلوات السياسية يفت تحصر، ولم تعرض أفلاماً جديدة في الصلوات الخاصة، لأن استيراد الأفلام الأجنبية أصبح عن طريق المؤسسة تحت ميزانية بسيطة من الدولة، لأنها مختلفة عن وزارة الثقافة، فهي مؤسسة ربحية، ويجب أن تبيع، ولأنه لا تدفعها كلها فهي بأحد مساعده بسيطة لتصبح وإنتاج الأفلام، ويجب أن يبيعها وتبيع منها، غير أن أفلامها لا تبيع، وبيع المؤسسة يتم عن طريق استيراد الأفلام الأجنبية وبيعها، وبالتالي أصبحت تتحكم بسعر الفيلم، ولم تعد يتم بالحصول أو إنتاج الأفلام الجديدة والحديثة إلا بآثار، لأن استيراد الأفلام الجديدة يكلف مبلغاً عالياً جداً، فأصبحت تسود من بيروت من تجار الأفلام وفق ميزانية الدولة (هذه معظم أفلامها جديدة لكنها قديمة)، فالتجمل أصحاب الصلوات وتجار السينما لم يعد يبيع معهم مادياً، والرياح التي تسود على وجود أفلام جديدة فاجأوا بأن الأفلام القديمة هي أفلام قديمة، وتكررت هذه الأفلام، ومن ثم لم يعد هناك جديد يرويه، فحدث أن كل من يبيع السينما يدفع إلى بيروت يومي السبت والأحد، لأن الأفلام تبذل في هذين اليومين، فهاهنا أربعة أفلام أو خمسة، وبعد هذا عداء فكرياً لهم، ومن ثم يعود إلى سورية، حتى أن جمهور المسرح كانوا يعودون بشكل هذه التيارات إلى بيروت، فهذا الخط السياسي أثر في الجو الفني للمنطق بالسينما

الخط الثالث، اهتمام الدولة بالمسرح كأي ونشر الوعي لم يَدِ على ما كان عليه من قبل، المسرح أصبح شيئاً خاصاً في مرحلة السبعينيات مرحلة المسرح السياسي، هزاجع دعم الدولة للمسرح، ويجب أن نلاحظ حين الاحتلال أن المسرح السياسي نهض بهمة في هذه السبعينيات، وكذلك المسرح العمالي،

حصرياً عروصاً يمكن القول عنها بأنها مخطئة في الهواء، وقد تكون جميلة قبياً، وأيضاً التمثيل جيد ولكن تأثيرها في الحركة الاجتماعية غير فعال، والمسرح إذا لم يرتبط بحركة المجتمع لا يمكن أن يجنب جمهوراً، إن الاعتماد على التحيه المنقطة عن طريق القلم الأجنبه غير كاف في المسرح، أي إن ترب جمهوراً حريج الجماعات الملصق بوطنه وأذنيه همام بمشاكله المحليه، لأنه على مستوى الروايه لا كب أمور لها علاقه بنا مباشرة، وكذلك على مستوى القصة المفسره، إضافة إلى أن حركة القراء ضعيفة جداً أو هي تراجع، يعني هل يصنع بل من أهم الروايات التي نشرها ورثه الثقافة وتطبع ٣٠٠٠ نسخة من كل روايه، لم يتم بيع نسخة واحدة منها، مثلاً إحدى روايات سلمان رشدي الممل ترجمه عبد الكريم ناصيف بعد من أهم الروايات الملصقه وهي قريبة من أجوانا ورغم ذلك لم يتم بيعها إلا القليل من النسخ، وكذلك روايه "أطفال منتصف الليل" للكاتب نفسه والكثير من الروايات الأخرى، هذا صمم اسمعز وزارة الثقافه التي لديها حصوات في المراكز الثقافيه حيث يمكن شراء كتاب بمجم ٤٠%، والحدث عن الشعر يتحول حاضه إلى عرشاً تراجعاً أيضاً

من الممكن القول بأن الدور العام قد تغير كثير، فالقراءون أثر في النوع الفني خاصة بتغير من المسلسلات المصريه حتى ظهرت المسلسلات السوريه، أما المسلسلات اللبنانية فهي ضعيفه وليس هناك موجة هيبه، ومن ثم نشأ التراجع، بينهم المسلسلات اللبنانية بتغيره أكثر من أن تهتم بالقوة القصصيه، إضافة إلى ذلك أثر ما يسمى بالنتاج الغدوي كليب على الجمهور من حيث النوعية، أي أن الشخص يجلس أمام التلفاز لمدة ساعات ويتأمل لا إرادياً المخطوطات والصور، فهو يتأثر رغباً عنه، لذلك ملاحظ بشكل كبير في أجوانا عندما تعرض محطه مبيهه فيلماً فيها، فالجمهور لا يشاهده، أي إنه يرغب بالتأني.

مشاهدته إضافة إلى وجود العنصر الهرب بكميات هائلة من مصر ولبنان، وفي الوقت نفسه هو متفتح رحيصه، ومن ثم تحل الشب والشبج (الصحور اللامعة)، لذلك لا يتوقع بأن يرتد أحد صله المسرح غير الشباب الصغر أو حرجي الجاهل الذين يرغبون في الاجتماعات والتفاسك وهؤلاء نراهم الآن يهرجون صمم جماعف

إن تراجعاً الأن المسرحي مد علم ١٩٧٨ وحتى الآن، فتنه إلى التحول الكبير في الكيفية المسرحية، أي إننا انتقلنا مما كنا ندعوه بالمسرح التباسي في نوع من المسرح الاجتماعي والمطلق مطلقاً والذي بهتم بالمواضيع الدائيه، وقد كثرت التراجعات على حساب النصوص الملصقه، والإختيار من التراجعات كل غير موفق، تتسائل هناك عندما تحصر عروصاً مسرحياً ما علاقي بهذا النص؟ لم أحصله المسرح لي؟ عن يتحدث هبة؟ ما علاقي بتلك البنية؟ مثلاً عندما قدم صديقا العريز فايز هوي "مركب بلا صيد"، لم قدم هذا العمل، ما علاقه مجتمعنا؟ رغم أن العرض كافي جيداً، لكنه جميل بالنسبة لمن؟ لمن لهم علاقه بالمسرح هنا وليس للذين يرغبون في مشاهدة معولة العرض، يعني مسله العيز وليس المرزعة ويليس الذي يظهر ويقصم الزوج وإلى ما هنالك، لمن يقدم هذا العرض، بينما مسرحية "رجل برجل" للمسرح نفسه الذي قدمها في بدنيه للتصفياف، أثارت صجة عندما تقدم معولة إلى الإسم برعي بالله الدولة، والدولة هي المسككه بكل شيء، وهي التي تحكم بھونيك؟ أي من أنت؟ لمن أنت من تحت من أنت، وأما الدولة هي التي تقول من أنت؟ لذلك حدث صجة كبيره حولها، ظهر حيز إلى متقابل للمسرح نفسه تماماً، أي أنه لم يكن عند هفتيا ومخرجها هذا الوعي الكافي لمعالجه الجمهور، أحرقاً لتعلل بحرف ما يشمل بالله هو، وليس بل الجمهور أي ما هي اهتماماتهم القليه، فيحذرون رهبها، ولذلك

وزارة الثقافة لم توقع الا على العهد المتفق عليه لانها لا تملك المال لدفعه لهذه اللجنة، ومن ثم من هنا هذا الشحصال الذي سيقوم بالجنة ومن الذي سترسحهما؟ ثم اتوا امر اخر يفتح طريقه اخرى، يطلب من كل بلد ان يرسل لنا فيديو عن عروض مسرحية منجدة حديثا، يراه ومن ثم نعرضه لهم ان المسرح مختلف عن العرض المسرحي، اي عندما نشاهد العرض على خشبة المسرح يختلف عندما يراه على الفيديو، نقيا من هو المصور الفاني الذي يصور مسرحية بكيمياء واحدة، كانوا يصورون العرض بهذا الأسلوب من اجل الفيديو، سابقا لم يهتروا في تصوير العرض عبا، لكنهم لجؤوا إلى هذا الأسلوب، وصوروا العرض بسرعة كثيرة ليرسلوه لنا، في المهرجان الأخير ٢٠٠٦، بعيا بعمل انا والتكوير بيل اسود والتكوير اسامه غنم سنة شهر كامل، وشاهدا ما يقارب ٦٤ عرضا ما بين الفيديو (مسي-) و(دي جف دي) كل واحد منا نحن الثلاثة شاهد الأفلام كاملة، أي اسما لم نعلم ولم نخل العروض فيما بيننا، ثم كتب كل واحد منا تقريره حول العرض على مستوى المهرجان لكي ندي حنت ان ثلاثة اربع اناسا لم يودع بها حيث كتبت هناك عروض عربية واجبية لا يمكن مشاهدتها، فك لهم بأن هذا العرض الاجنبي غير مؤهل لحول المهرجان، وذلك لأنه عرض يعتمد على النص فقط، كيف سيقوم الجمهور، مثلا العرض الفرنسي، مونودرام، الممثل جالسه ممسكه برها لسة وهي تتحدث باليونانية اي جمهور هذا الذي سيشارك العرض؟

١- توقف المهرجان عام ١٩٨٨، قيل السبب هو الحرب الأمريكية على العراق في بدايه التسعينيات، وقيل ان وزارة الثقافة لم تكن لديها امكانيات مادية لاستضافة العروض من الدول العربية، وقيل ان مستوى العروض ضعيف فنيا، لكن يبدو ان هناك اسبابا اخرى غير معلقة؟

وزارة الثقافة هناك، اصرتنا على المواجهه وقتا نحن لدينا معلومات انه يوجد في تونس العرض الفلاني وهو جيد وحضر على إرساله إلى المهرجان، لكن هذا العرض هو ما بعنا وبهم مخططا، وبجانبه وزارة الثقافة لأنه لا يحق لنا ان نستضيفه كونه خارج الحظ الرسمي، وبالمقابل اذا ما رغبوا في استضافة عرض من عندما نسيم عن طريق وزارة الثقافة، فالحسنه من المهرجان كل ثوابا بينا وبين التواضع (مهرجان دمشق المسرحي واولم مهرجان طرابلس المسرحي) فيما يخص المهرجان المسرحي ومن ثم لا يحق لهم ان يستضيفوا عرضا خارج وزارة الثقافة، أي ان العرض الذي يرسله وزارة الثقافة هو الذي سيذهب إلى المهرجان، فاصبحت فنر شحكت التي بعناها ووزارة الثقافة العربية ضعيفة جدا، فهبط مستوى المهرجان، اصافه الى ذلك حتى في الندوة الفكرية لم يندع هناك شحسيف نعلم بالمسرح فعلا يمكن لها ان نقاض الموصيح المطروحة

عندما نقول ان المسرح ضعيف، هذا لا يعني انه ضعيف ابتليجا، لأن هناك جيلا من، وجيلا اخر لم يندع بهم بالمسرح بل انتف إلى امور اخرى، لذلك هؤلاء لم يندع بهم المصور إلى المهرجان، او الممثلون في السوت الفكرية، او ان يكتبوا مقالات، هذا ملاحظ جدا عند الإطلاع على مجلة المسرح المصرية، فلا يوجد مقالة من الممكن لها ان نقرأ هذا اصافه إلى الأخطاء القويبة والمطعية، فلا يوجد اهتمام نهائيا بالمسرح، المسرح المصري منذ سنة ٢٠ سنة او اكثر، كما نقول، نه موضوع في عرفة الفعالية المندبة، لذلك عندما اقترحنا اننا سنشكل لجنة من شحسين نقيم بجولة في فنانين فكريين ويحق لها ان يشاهد العروض في تلك البلدان، ويوقع عموما مع الفعالية، ونسوق على أقل التكاليف، أي انه اذا كتب العرفة فندعه على المصور بـ ١٢ شحسا يعني ١٢ شحسا فقط، لأن المهرجان فعلا مكلف

يتحدث عن قصة المرأة الشرقية، النص مهم والفكرة الإخراجية مهمة، ورغم ذلك نولفت المساعدات له

و نريد التحدث عن فترة التأسيس للمسرح العربي خاصة وأنها لم تستمر أكثر من عشر سنوات، فهل هذا يعني أنها حملت بفور قلانه منذ البداية؟

قد ين طرح موضوع تأسيس المسرح العربي كل له كغيره في الصعيد النظري أكثر أهمية مما هو على الصعيد العملي رغم وجود عدد من النصوص التي اتحت هذا الاتجاه، لكن بعد مرور هذه السنين، يمكن القول بأن السؤال الرئيسي الذي طرح عواثا لهذه الحركة، كل معلوما منذ الأسس، بمعنى أنه ليس الشكل هو الذي يقدم هوية للمسرح العربي، وإنما المضمون والقصا التي يملؤها النصوص هي التي تقدم هوية هذه النصوص على الصعيد العربي أو العالمي، ومن الجانب الآخر كلما تمصقا في عملية القصا، كما عاين أكثر للانتقال إلى العالمية وليس النقيض هو الذي يرفعا إلى مستوى العالمية، عندما يطرح قصا من خايل قصا ومشاكنا أمام جمهورنا، نستطيع أن نشده إلى المملجات التي يفهمها، ونحقق التواصل بيننا وبين المسرح كوسيلة تعبير هية أكثر التصقا من الدراما التلفزيونية أو السينمائية بالجمهور القوي العودة إلى التراث ليست هي التي نصحا أيضا هوية العربية، وإنما ما يلفده من مدة برائيه ومعالجه مملجة معاصرة تنافس والمعا وجمهورنا الآن، وقد كثرت الممحيات التي تناولت قصا ظلم في إطار التراث القديم مسلطه الصوة على الحياة المعاصرة، هذه كانت مهمة، ولكن الكذب الذين تناولوا مثل هذه الموضوعات لم يطرخوا شكلا حيا برائيا، إننا ناليل المملجة كتبت مستفاد من التراث المعاصرة

إذا ناليل المملجة علميه في جميع اتجاه العلم، نرى لكاتب الإمبريوس والهنود

□□ الصعف العلم للحركة المسرحية هي مورية والوطن العربي وعدم اهتمام الوزارة بأي شأنا ثقافي هو السبب، اقترح اللجنة العليا للمهرجان على الدكتور محمود السيد وزير الثقافة إقامة مهرجانا لمتنق المسرحي من جيد، فكل لهم بصيرلحه، يحصل ألا بقلم المهرجان، لأنني أعرف ما هو موجود في الوطن العربي، ولأنني أنازع وأعرف نوعية العروض التي تعرض، ولا يوجد عروض تستحق أن نقيم من جلها مهرجانا، ولي تصرف عليها مبالغ ضخمة، فالميزانية المخصصة للمهرجان يجب أن نعلم لمتنقيه المملوح والموسيقى، أو أن نساعدوا الفرق الخاصة الصغيرة المنطلقة من المعهد لتعمل، لكنهم رفضوا وأصرروا على إقامة المهرجان

ن انتهى مهرجانا لمتنق هذا، وبدأ مهرجانا القاهرة للمسرح التجريبي هناك، هل هذه نهاية بداية لمرحلة جديدة وهي العالمية؟

لند أن المهرجان التجريبي في القاهرة هو شيء آخر تماما، أولا هو مهرجان دولي والعروض العربية التي تعرض فيه قليلة جدا، ربما أنه تجريبي فهم لا يستعملوا إلا العروض التجريبية أي أنهم لا يعطوا عروضاً ذات هوية كلاسيكية، والتجريبية الأوروبية شيء مختلف عن مفهومنا عن التجريب تماما، فكل الكلام عدة مرات في عدة معاللات بأن المسرح التجريبي لم يقدم أي فائدة للمسرح المصري والعربي، بأن المهرجان منذ سنوات عديدة، إلا أن رفض المسرح المصري منه؟

حسن جزعنا صلت فكرة مسرح الحية، فتم ثلاثه عروض مهمة، حفلة وزارة الثقافة، وانهم به بأحد مساعدات من المركز الثقافي الفرنسي، والمركز الثقافي البريطاني، كما أنه حورب في الصحافة أيضا على أساس أنه خايل

جاء إلى مورية بعرض "الزئومة" وقدم في صالة الحمراء قبل مئ سنوات، العرض

المسرحيين أن كانوا فعلا يعون العلاقة الجدلية ما بين المسرح والمجتمع، ولذلك إذا ربطنا الآن ما بين الحاضر هذه الظروف وبنية تدهور المسرح العربي الذي يعود إلى عام ١٩٧٩، نجد في جزءاً من إنكفاء هذه الظروف هو تدهور المسرح في حد ذاته وتراجع الحركة المسرحية، وعصاً تصل إلى عام ١٩٨٥ عربياً كون قد بلغنا أوج الأزمة، ولم يعد لدينا فعلاً حركة مسرحية يمكن أن نسميها الحركة المسرحية السورية أو المصرية أو اللبنانية

أقول إن هذا لا يعني على سوية هفت فلاحاً أن مثل هذا الأمر حدث في مصر، وكنت أوجد حركة مسرحية بنقطة جداً في أنشأ وكذلك في المغرب العربي، لكن تونس هي التجربة الوحيدة التي كانت حركة المسرحية تنشط حتى الآن من بين البلدان العربية، ويحور السبب في ذلك إلى أنها ليست لديها حركة تراثية يومية، فكل من يعمل في الجو العتيق، أما أن يعمل في السينما وإنتاجها قليل، وأما أن يعمل في المسرح، أصغره إلى أن أسلوب الإنتاج في تونس مختلف تماماً عن كافة عمليات الإنتاج أو هيكليته الإنتاج في بقية البلدان العربية، فالحركة المسرحية في تونس نتج أعمالاً مسرحية بتعبير مع وزارة الشؤون الثقافية، لذلك نلاحظ أن المسرح التونسي لم يتراجع ولم يتغير، وإنما بقي متطوراً ومحفلاً على هويته التونسية ليس بالضرورة قهوية عربية، لأن المسرحيين التونسيين كانوا على وعي تام بأنهم يحيطون أولاً جمهوراً تونسياً، ومن ثم كانت لديهم إمكانيات التعبير بمرعة كبيرة جداً عند قيامهم ببرازة لأي بلد أجنبي، فلهذا البعض كان يهتفون لذلك الجمهور من حيث الحركة، إضافة إلى أن القناعات المسرحية في المسرح التونسي كانت متطورة جداً، والمفاهيم الإخراجية فيها كانت سبقه عن بقية البلدان العربية، مثل مفهوم المنقيل، وطريقه الأداء أيضاً كانت متطورة نظراً للاحتكاك المباشر

والتونسيين واللبنانيين يكتبون ما يسمى برنامجاً معاصرة، ولكن المهم في الأمر، عندما أقول نصاً يجب أن أكتشف أنه يفتني، أو صيني أو إفريقي أو عربي ليس من خلال اللغة، وإنما من العصبية المطروحة، أكتشف المجتمع اللبناني أو المجتمع الإفريقي أو المجتمع الأممي أو المجتمع العربي فيه، فذلك جميع الظروف التي قدمت في إطار هذه الحركة التي لم تستمر أكثر من عقد ونصف كانت مغلقة، لقد دعت الثقافة، الفروع من الشكل التقليدي للمسرح والعودة إلى المفهوم، وكل المفهوم هو الشكل الوحيد لمكان الجلوس وتقديم العروض المسرحية، بين المفاهيم الشعبية في مناسبات العربية، وهل يمكن لجمهور المسرح يعلم أن بقي إلى المفاهيم الفنية ليحضر مثل هذه العروض في زمن لم يكن المفاهيم الشعبية بغيره إلا كركور ويعتاد في ذلك الزمن وليس في عصرنا الآن

المشكلة ليست في مكان تقديم العرض، وإنما في هذا المكان ذاته، فذلك عندما وعي مجموعة من الكتاب والمطربين خطاً الطرح من الأساس، راجعوا أنفسهم وحولوا ترميم الحقل، وأول من تبنى هذا كان سعد الله وونيس في مقابلة مطولة أجريتها معه وغرت في مجلة "الطريق" فلسفته عند الثاني نيسان/ أيار ١٩٨٦، حول فصلنا المسرح العربي الحديث (٢)، إذ يقول "في السوف المشرق المصنوع بمرءة مراجعت كثيرة تسول جنب هذا الإطار الفكري والمصنوعي وتداول جاذبه الجمالي، هذا الآن لا اعتبر أن المعكونات شكل مسرحي فادر على حلول فعالية ما مع المسرح"

بما الإنشاء إلى أسلوب الطرح لهذه المشكلة، هل هوية المسرح العربي تكمن في الشكل الذي نضطر أم أن الطرح الجمالي والمعروف منذ الأبد، أي العلاقة الجلية ما بين المصنوع والمشكل التي تولد الهوية بفرص أن يكون هذا معروفاً لدى الكاتب

النص ويقول انه يريد في يتحدث عن الشخصية الغالبة أو النفسية الغالبة، ومن ثم يخصص للنص ولا يسمح بتفنيده، ومثل هذه الحالات كفت كثير، ونسبه هنا إلى أن الدولة نوهت منذ دواير السبعينيات عن إرسال مؤرخين لدراسة الإحراج في البلدان الأجنبية، ليس هذا الإحراج، وإنما أي شيء آخر يتعلق بتعريف المسرح والسيمياء، ولم بعد ذلك إيلاء على هذا الصعيد حتى السنوات الأخيرة، ويمكن القول أنه منذ دواير الثمانينيات بدأت الدولة بإعداد عدد قليل من حربي المسرح العالمي للتعرف المسرحية إلى البلدان الأجنبية، وقد انشأ من الدفعة الأولى من حربي التمثيل إلى أكثرها صفراً بالأمور مرسطة بينهم، ويتعمق أكثر يمكن أن يقول بأن عدد الأكبر من المسرحيين الذين كانوا لدينا فعلياً لم يكونوا من نصف الأول من حيث القوة الفنية، ولجانب الآخر في تلك الفترة بدأت موجه جديدة وطالما نحن دائماً نركب الموجات وهي موجه المسرح المؤلف (سيمي) بمسرح المسرح أو مسرح الصورة، بعض المسرحيين لدينا لم يكونوا يتعمقوا بالنصوص العلمية ولا بالنصوص المحلية، وما يربطون تكليف نصوصهم بأنفسهم، بعض هؤلاء كانوا من الأقرباء، والأخرون اقتنوا بهم، وسروا بطرحوا نصوصهم للكتابة وقصاً منهم أصبح مصمماً للتيكوز أيضاً، وهو الذي يصنع الموسيقى، بمعنى مؤلف العرض ككل، وبمعنى آخر حرجاً من كون المسرح عملية جماعية لمجموعة رواد هنية، وأصبح المسرح وحده هو مؤلف العرض بمعنى السيمي أي أنه يؤلف النص ويحججه ويمثل فيه ويصمم التيكوز. صحيح أنه ليس لدينا سوى بعض هذه الأمثلة، لكن إذا خشناها من منتصف الثمانينيات مع صفح النتائج المسرحية، فإن هذه الأمثلة قوية جداً وسريعة جداً، والبيئة غير قلقة على المسرح وراء هذه القوة، فلم يكونوا يخرجون شيئاً

لنعد في الذاكرة إلى تلك المرحلة من

ما بين النواصة والأوريين وهو لنكتك مباشر ودائم وليس بطلاً عن الترحيل العربية

لنعدنا تسأل أي كاتب مسرحي أو ناقد أو مخرج عن أزمة المسرح يقول بأن الأزمة هي أزمة نص. هل هذا يعني بأن الكاتب المسرحي العربي لم يعد يستطيع حفاً أن يقطع المخرج بقدرته على ملاصقة مشكلاتنا في المجتمع إذا استثنينا بعض الأسماء السورية والعربية وأقول بعضاً منهم، لذلك نرى المخرج يلجأ إلى الاعداد أو الاقتباس أو أنه يقوم هو بنفسه بتأليف النص معتمداً على الترجمة حصرياً أي لا يتناول المخرج النصوص المحلية، ما مدى مصداقية هذا الكلام؟

لن السؤال انشكالي من عدة روايات، أولاً لدينا الكثير من النصوص، ولكن ماذا يريد المخرج أن يقول الآن لجمهوره؟ وهل نحن في هذا المحزون من النصوص الموجودة لدينا لنجد النص الذي يطرح مثل هذه المشكلة؟ ولنعرض أن النص الذي وجدته ليس ملائماً مدة بلهيه، لكن لدينا مجموعة من الأشخاص القادرين على اعداد مثل هذه النصوص الذين نسميهم دراماتورح قادرين على اعدادها للاثام المعولة، وثلاث المسرح والجمهور الآن، لكن عدداً كبيراً من مسرحياتنا وأخر المسرحيات توجوه، نجاحاً جيداً منهم من توقف عن اختيار نصوص محلية واستراح إلى مقلده أن النص الأجبي قوي، أما والألماً نرجم إلى اللغة العربية، وبما أنه اجنبي، فهو صائر عن معرفة بيبة الدراما وعلم المسرحية و لذا يترجح المسرح بعضه من هذه القوالب كونه يخدم نصاً قوياً، وبما أنه نص اجنبي يعود من جديد إلى عدة الحواجز الأخرى، فالجمهور يستحق بأن النص قوي، ويحل على هذا العرض بإساقه إلى لك، فالنص اجنبي مقلده نمر على أرفقه بيهوله، وليس هناك من رفيق مسجع عليه، ولكن لو كلى المؤلف سورياً، فالترتيب سيؤول ما هو موجود في

الأول الذي استره الأثنى معاً، لاحظ أن الهدف كان البحث عن وسائل جديدة وبليغة للتعامل مع الجمهور لإيصال المقولة السيمفونية والاقتصادية والاجتماعية للجمهور الجديد الذي يحرص أن يكون واعياً أو أن يعمل نحن المسرحيون على توجيهه وإيقاظ وعيه، لذلك نرى أن النصوص الثلاثة التي فيها المسرح التجريبي في تلك الفترة قد حصص لإعداد موجه إلى جمهور معاصر بمقوله معاصرة، هي عرض "ثلاث حكايات" حرح العرض من مسرح الغنائي ووجه إلى المعامل وقدم ذلك

اعود وأقول كما في جواب السؤال السابق، فحالة الحمة المهمة في سورية هي التي حطت العمل مستكين عن أي مسرحي لم يكونوا في تلك الوقت صمد أزمته العلمية غير راغبين بأن يتعلموا عن طريق الفن، وكانوا يريدون أن يسلوا، يريدون من الفن أشياء تنسبهم أنفسهم الاقتصادية والحياتية والسياسية، لذلك لم يسج هذه التجربة، ومن ثم ثلاثة عروض كانت هي الحد الأعلى لحياة المسرح التجريبي، ثم توقف نهائياً

والا تلاحظ بأنه عندما تنقضي مجموعة من بعضها كمجموعة سعد الله ونوس وفواز المساجر وتعرف ما الصعوبات التي ستواجهها، فتشكل أساساً للعمل في المسرح لاستمراريتها، ومعظم هذه التجارب تنقضي القشل في مسارحنا مثل تجربة المسرح التجريبي التي لم تستمر طويلاً تماماً؟

رد ذلك نجعل وهرق في المسرح في جميع أنحاء العالم مثلاً تجربة أربيل مستكين المسرحية، طبعاً مع الاختلاف بين تجربتي وسجربة المسرح التجريبي غير أنها تعرضت هي أيضاً لصعوبات كثيرة، وهي سلفاً لنذهب عظم بما يبدو جهه من هذه الصعوبات كما هي حالة سعد الله وهرق، والفرق بينهما هي استمراره التجربة الأولى واحقق التجربة الثانية

في المسرح نحن بحاجة لكثيرين متوازيين

يرسم المسرح القومي، أو رغبة المسرح في المحافظة، فسرى أن الإنجاز لم يندع عروص في الموسم، فكيف نتحدث عن مسرح قومي؟ وعن حركة مسرحية؟ بعض المسرحيون توقف عن الإنجاز نهائياً، مثلاً، مسرح حلب القومي مرث عليه سنوات لم ينتج عرضاً واحداً، وحينما يسج عرضاً واحداً في الموسم فقط، هذا يعني أن كل من هو موظف في هذه المسرح هو عبء على الدولة من حيث الرواتب، هو يخصص ولا ينتج شيئاً، ولا يمكننا أن نقول بأن الحق على المثمنين والفنيين، وإنما هي حالة عامة، ولكن ربما قد أجمعنا مرات متكررة في مسرح الحمرام من أجل مناقشة هذه المواضيع بخصوص مسؤولين من مديرية المسرح والموسيقى ووزراء الثقافة لمناقشة وضع الإنجاز المسرحي عامة، إن الممثلين وبن المسرحيين وكيف يمكن أن نجد الخلق إلى الحالة المسرحية، لكن الموضوع لم يكن مرتبطاً بالمسرحيين، كيف هذه حالة عامة أثرت بالإنجاز المسرحي والسياسي أيضاً إلى حد ما، المؤسسة العلمية للمسيما لم تستطيع أن تنهض بتأجها إلى أكثر من فيلمين في السنة، إذا أعز - ووكذ أن الحالة عامة ليست في سورية فقط، وإنما في الوطن العربي، لكن تعللنا مع حلفتنا محلياً أظهرها بقمة ومعجزة

ن تأسس المسرح التجريبي في عام ١٩٧٦ بعد لقاء سعد الله ونوس وفواز المساجر موسمين لهذه التجربة على سعيد الإخراج وعلى سعيد الكتابة المسرحية، لكن التجربة لم تستمر ما الهدف من وراء هذه التجربة؟

رد عملياً يمكن القول في جوابي الأخير بصين جواباً عن هذا السؤال، كل اللقاء ما بين سعد الله ونوس وفواز المساجر تحت عنوان "المسرح التجريبي" (وهذا العنوان لا علاقه له بمهرجان المسرح التجريبي في القاهرة) وكل وسيلة للخروج من أزمة المسرح في سورية لذلك إذا عشنا إلى البيل

تقريباً، الكفة الأولى هي الجمهور الموجود والموسم بحركة مسرحية، ولكن لأشبه لم تكن لدينا حركة مسرحية تقع الجمهور ولا جمهور مسرحي وع

ر لكنهما صبي بالذهب إلى الجمهور؟

نعم لم يكن لدينا جمهور موسم بحركة مسرحية، لأن الحركة المسرحية أصلاً لم تكن موجودة، بمعنى أن كل النشاط الذي يتل من أجل المسرح لم يوسم لتعريف مسرحية راسخة، فحائل كل هذه المدة لم يكن لدينا هي تمتشق موسى صالين (الحمرء والعاني)، وهل يمكن لحركة مسرحية أن تنهض على صالين؟ المسرح الجزلي كان يقدم عروضه هي تبرز السيمياء يعني أن التيكور واستقبل الإصالة والصوت هي في الحد الأدنى هنياء لأن هذه صالة هي صالة سيمياء وليست صالة مسرح، مثال فقط صالة السيمياء، عبق المنصة فيها لا يتجوز منه اسلر، فكيف يمكن لعروض مسرحية أن يعوم على مثل هذه المباشرة؟ هذا مثال بسيط لذلك فالمسرح التجزي يفتقر أن يقدم عليه كما كركب قبل قليل، وأن يعمى إلى الربح، وأن يشغل مجموعة من الفنانين غير الفنانين على العمل في الممنوتات الأعلى من الفن المسرحي، وفي كل هذه الأجواء كل المسرح التجزي لتسليية حتى عالمياً، وهناك نوع آخر هو مسرح في الممنعة العية والفكرية، وهذا ليس حكراً علينا فقط فالعواش موجودات في كل أنحاء العالم.

الاجتباب الثاني (الكفة الثانية) هو أن يكون لدينا إنتاج مسرحي بهيكلية إنتاج مسرحية مع الظروف، لكن الية الإنتاج هي تلك الوقت وحتى الآن ما زالت هي نفسها، وهي الية مديرية المسرح والموسيقى هي تمتشق المركزية المرتبطة بالآلية المالية، ويعوضين ورازة المالية والتي لم تستطع عبر عدة وزراء للثقافة، وعدد من مديريين لتديره المسرح والموسيقى أن تميز شيئاً من هذا التفوق، هذا عندي وتدكرنا أن المسرح هي

القوانين السورية يدرج تحت المزايع الليلية حتى الآن، ولم يستطع أي وزير أن يغيرها، يجب ألا تستغرب مما جرى للمسرح حتى الآن، ولا شك أن الحركة المسرحية ينبغي على ما هي عليه، والسبب عدم قبول مزايع ليلية، فهناك صريه على المسرح علماً أنه يوجد قانون يعني السباح الفكري من الصرايب، والمسرح سباح فكري وهي، هي فواتينها هذا الصرايب والتقص ما بين قانون وأخر، فكيف مستحيل لتبعد عن المسرح قليلاً، ولتصرب مثلاً حر، نجد أن المفكر السوري عندما يقدم لورارة الثقافة كتاباً جديداً على صعيد الفكر، يعرض ألا يدفع صرايب سنجة وجو- قانون يعني انجهد الفكري من الصرايب، ولكن بمجرد أن يوقع المفكر على قانون التسلل عن حوزة قبل أن يخلص لمن جهده الفكري يجب عليه أن يدفع الصرايب، هي مثل هذه الأجواء كيف يعمل المسرحيون مقربة بأي جهد تجريب.

الوضع في أوروبا مختلف تماماً، للدينية الأولى أن هناك حركة مسرحية، وهناك جمهور مسرحي مختلف تماماً على الجند، فطرين متوشكين، وغيرها مورا بلزمت، ولكن الجمهور يعرف انتاجها السابق وهو منشوق إلى جذب العرض الذي يريد أن يشاهده، فيختلف التمويل المسرحي لهذه الفرق المسرحية تماماً عن هيكلية الإنتاج المسرحي هي سورية هو هي التذات العربية كعصر، لذلك نجد أن أرتي متوشكين غير مرتبطه بمديرية مسرح أو لورارة ثقافه، وإنما مرتبطه إلى حد ما بمجلس المدينة (الثنية) ومن مثل رئيس البلدية هذه من عزعي الهوى والا لما انتخب رئيساً ولا انتخب مجلس المدينة اسحباً مباشراً من الشعب، هالشت بصر على أن يكون هناك إنتاج هي ولا يجوز أن يفتب هذه الإنتاج عده، لذلك عندما يقدم أي مسرح ملها لإنتاج عرض مسرحي جديد يجب أن يدرس الملف وأن يموّن، بصفاة إلى تلك مثل هذه التفرط المسرحية عده في بيع بطاقتها على ما

جديدة هي في صلب مفهوم الدراما علمياً، فاقترب أكثر من بريشت في بعض نصوصه الفاصحة حيث يقدم مقولات عبر انوف تية عليه جداً، والتي سميت بحب مفهوم المسرح الجنلي، وهذا دفت في بعض النصوص التي تنتمي إلى هذه المرحلة جداً ما زال موسماً بالمسرح السياسي، وجد ان الدراما الثورية بلغت أوجها، لكن في لحظات إرهابية

د بريشت بين النظرية والتطبيق في الوطن العربي، وبالعودة إلى مجلة "المصرح" المصرية في الفترات القديمة، نجد الكثير من المقالات النقدية التي كتبت حول المسرح الملحمي لبريشتي وعن بعض العروض التي قدمت، إلى أي درجة فهم العرب مسرح بريشت؟ وكيف تم تطبيقه في البلدان العربية؟ منذ البدايات وحتى الآن على اعتبار أن أطروحة الدكتوراه الخاصة بك كانت عن بريشت؟

رد طلحاً أنا مختص ببريشت، أفضل أن أعمم التجربة بمعنى آخر، ذكرت في جواب سابق أننا هنا في البلدان العربية دائماً نركب الموجات، فكلما ظهرت موجة في الحركات الفنية في أوروبا أو في أمريكا، نحاول جهداً أن نطأها لا أن نمتصها في إطارها المجتمعي السياسي، ولا نتعامل حول أساليب ظهورها

مثلاً، لماذا ظهر المسرح الحي في الولايات المتحدة الأمريكية؟ ما أسباب ظهوره؟ كيف فعل وتفاعل مع جمهوره؟ ولماذا انتهى؟ لم يطرح هذه الأسئلة عندما، بما شوهت بعض العروض هناك أو عري عنها، لم يطرح استفسارات بشأن كيفية تشكيل هذه العروض، ووجود الأعمال عنها، وعلاقة مجموعة المسرح الحي بالتولة أو الواسل فرافيه التي أرتأت الحكومة أن يتدخل فيها بصورة غير متوازنة، فتتحف اقتصادياً عن طريق الطائفة وتحتل المجموعة عدة مرات إلى المسرح لوقفهم عن العمل، كل هذه الأمور

يعمى نظام الاشتراكات لجمهور مؤمن يمثل هذا الفن المسرحي، فإذع الجمهور ثم المنطقة بما يعقل سنة من حضور العروض مبيعاً أي يشتري للبطاقات لمدة سنة، وهذه الاشتراكات يوم للرفقة الإحلافة الأولى للعمل الإنتاجي ومن ثم تأتي المتحركة من مجلس السنية، ثم تأتي الترفيع من كثير النجل على شكل سبوعزات ورعاية والذين يحفرون من سرائهم غير هذه الترفيعات، وتذكر اسمهم في الإنتاج الفني، كل هذا يساعد هذه التجارب على أن نمو ونمو، ولكل لا أقول بل أرى متوشكين قد أصبحت غنية من خلال الإنتاج المسرحي على الصعيد الاقتصادي، لكنها أصبحت غنية على الصعيد الفني، عرفت في جميع أنحاء العالم بأنها وصفت بمصداق لا يسمى في تاريخ الحركة المسرحية في النصف الثاني من القرن العشرين، وكذلك سعد الله وبومر فكر عالمياً من خلال ترجمت مسرحيته إلى عدة لغات، وذكر من خلال احتفاره لكتابه كلمة يوم المسرح العالمي فصل أعوذ ففكر حونها بعد تجربته المسرح التجريبي، فكفا سعد الله عن الكثير، ويوف لمدته عشر سنوات، ونحسب عن مجلة "الحياة المسرحية" الذي هو زعيم بحر بها، ولم بعد يأتي إلى المجلة هذا أصليه العليل عيجه الوصف العام

أ! الحلة العامة جعلته يطوي على نصه ويرجع كل ما يتعلق بموقفه من المسرح بوصفه وسيلة تغيير ومن نصوصه التي كتبتها سابقاً، ومن التغييرات التي أصابت بنية المجتمع، لأنها في المرحلة الثالثة والأخيرة من إنتاجه نجد أن طينته النصوص قد احتلقت تماماً عما كتبت سابقاً، بمعنى يمكن أن يقول إنه لم يرجع عن مفهوم التيفي، إنما طريقه التغيير به تغيير، نتخرج نصوصه الجديدة في مفهومها العام بحث المفهوم العرض للمسرح السياسي، لأنها تقدم موعات جذرية في حركة المجتمع، لكن وسيلة التغيير انتجت عن الميثرقة، ووجدت وسائل هنية

في فرنسا أو خوم مسرحيين من الاتحاد السوفيتي أو اليابان أو لمشاهدة عروض المسرح الملحمي في يولي، إذا التأثير كل مسرح في البلدان الأوروبية وليس عن طريق الفونيت أي ليس عن طريق الترجمة دون أن ننظر هنا مدى صحة الترجمة وأما في موضوعها من سبق الإنجاز الفرنسي، وبعبارة كل تلك كل الأساليب حطاً في البلدان العربية، تحول إلى تقليد وليس إلى فهم وابتداع، لذلك فالمخرجون والعادون ليسوا وحدهم الذين كانوا ينجحون مع فهم بريشت، إنما الجمهور كل واحد نجح ما قدم له في بعض الأساليب الريتبية، فوجدوا بلدهم وغربه عن مجتمعاتهم هذا بريشت الألماني الفلم النيا من آخر العالم ليحدث لبث عن مشاكلنا وفصلنا العربية

المشكلة الفطرية الأخرى، كتب في عدم فهم إليه العرب واتوا العرب في المسرح الفرنسي، لم تر عروفاً يستطيع أن يفهم تعنيات حرب معقدة وموظفة في مكانها سوى عروس "رجل برجل" للمخرج فاير هوق، وأما في فاير هوق درس عامين في مكثراً، وأطلع هناك على مجموعة عروض مثيرة بريشت، وهذا بريشت بالإنجليزية وليس بالعربية، إضافة إلى ذلك رأى كما قلنا من العروض من المسرح الجديد سواء كل بريشت أم مثلاً بريشت في لندن، إضافة على ذلك، فسمنا هذه هي الترجمات العربية استطاع أن يستوعب الخطأ في الترجمات وينجبه، وعند عمل على إخراج مسرحية "رجل برجل" كثيراً ما كان يسألني أو يستشير عن أشياء، أي ليس هو من نوع المخرجين المعروفين بأنفسهم، ولا يقول أنا الوحيد الذي أفهم والذي أريد أن أخرج، كثر يقول لي أحياناً أنا فهمت الأمر على هذه الصورة، فهل هذا صحيح؟ ننظر لنوصل إلى نتيجة، وإحياناً أقول له صحيح تماماً هذا ما أريد بريشت قوله، ورغم أن هذه المسرحية "رجل برجل" ننمي إلى المرحلة التعليمية لدى

لم تكن معروفة عننا، وإنما هناك ظاهرة مبهمة وباهرة غلبت النظر، اسمها المسرح الحي، وهي جديدة كلياً لما هو معتاد، ريد أن نقدرها فكلنا، أيضاً عندما قدمت أول مرة مؤشركم شكلها الجديد في مسرحية ١٧٨٧ كانت المصنك متعددة، والجمهور غير جالس بل متحرك، وكل هذه الأمور أيضاً فرنسا في نقدها، ليس فقط في هذا العرص، وإنما في كل عرص جديد كانت تقدم لغة مسرحية بصورية جديدة، فاصبحت مؤشركم موصلة، وولفت طبعاً كل لغة الموصلة، لأنه انتشر هذا الانتشار الهائل في جميع أنحاء العالم، ولكن بقوة فكرية وسيفية واقتصادية واجتماعية معقدة في وقتها، ولأما في الوطن العربي كما نمر بحركة التحرر الوطني، وكل هناك من عربي تقديس ساعد، لذلك فقلنا التجربة بسرعة كبيرة، وهذا بكل الخطأ في عملية التقليد في أننا ترجمنا معظم أعمال بريشت بسرعة، وليس بشكل منظم، بمعنى ليس هناك فكر مؤسسي وراء عملية الترجمة، فلا العالني المترجم لم يتوجه بريشت في سبق تطوره، وإنما كانت هناك انتفاءات رة من كل يفتي من هذه المرحلة، وتلك المرحلة نتجها حيلاب هريده نوب تنظيم، وكل من كل يترجم كل يكتب معذمة من عذمة، ويعملها، علماً بأن هذه المعذمة لا تنطبق كلية على النص المسرحي الذي أصلاً، فالحين كانت نترجم خصوص من مرحلة المسرح التعليمي، وأحياناً من مرحلة المسرح الجدلي الأخيرة، بحيث لم يستطع المخرجون أدباً الذين لا يعرفون اللغة الألمانية فهم بريشت، والترجمت إلى الإنكليزية فقلبه عالياً، المخرجون الأوروبيون والأمريكيون وفي بقية أنحاء العالم هم الذين طوروا بريشت في بلدانهم ليس عن طريق الترجمة، كلف حركة انتقال تنطه بين هذه البلدان سواء معروفة بريشت بعضها إلى البلدان الأوروبية كما هنت في فرنسا، وبلايز بريشت غير مجموعة من عروسة في باريس بمجموعة من المخرجين الفرنسيين الذين شكلوا حركة المسرح الملحمي

المسرح العربي بشكل عام للمسرح الغربي، وهذا الفهم الحقيقي للواقع لم يكن موجوداً إلا عند فئة من كتاب المسرح الغربي؟

نن لند لما قلته عند ركوب الموجة، نحن دائماً صدى قوة انطلقت في مكان ما، وإذا راجعنا المسرح العربي ككل نجد أن هناك موجة وراء موجة تتجسدها، ولكن تأتي الموجة بعد فترة من الزمن من القوة التي صدرت في منتهيها، مثلاً عندما أنتج سارتر وكلمو المسرح الوجودي، بعد خمسة عشر عاماً، ظهرت بوادر المسرح الوجودي لدينا، وأيضاً دون أن تتسائل ماذا لدينا من قاعدة اجتماعية لتولد فكراً وجودياً؟ الفكر الوجودي هو نتيجة للحربين العالميتين، ولتطور المجتمع والفكر الأوروبيين بسرعة، أما نحن ماذا لدينا؟ لذلك نجد حتى على سعيد الترحمات، ليس فقط على سعيد العروض المسرحية، ترجم كل أعمال سارتر إلى العربية وكتابه "الوجود والعدم" الذي لم يقرأه ٥٠ شخصاً في الوطن العربي كله، وعلى صعوبة ترجم إلى العربية، لم يتسائل أحد ما هي الفائدة من ترجمة هذا الكتاب إلى العربية؟ قد يكون الهدف مثلاً من ترجمة مسرحيته للإطلاع فقط، فهذا جيد، لكن أن تترجم جميع أعماله، فهذه المشكلة لدينا؟ كما ذكرت نحن نتأثر بما ينتج في الغرب علمه، ونتأثر أيضاً بما يسمى الغرب الشرقي مثلاً الاتحاد السوفيتي الذي أنتج مجموعة من كبار السينمائيين وكبار المسرحيين وأنتج ستالينسكي وميخائيل شيفخوف الذي روج للمنهج في أمريكا ومن ثم في أوروبا، تأثرنا بهم وبداناً نقدم.

ولم نلاحظ بأننا تأثرنا بالمسرح الياباني، لأنه ليس هناك احتكاك مع المسرح الياباني، ولم تأثر بالمسرح الصيني أو الهندي للسبب نفسه، فاللغات الراجحة لدينا هي الإنكليزية والفرنسية، لذلك نحن نتأثر عن طريق هاتين اللغتين، ومرزنا بفترة حركة التحرر الوطني الاجتماعي، مرزنا بفترة تأثرنا بالماركسية

بريشت، ولكنه استطاع أن يخطاها نحو الملحمة نتيجة استيعابه لتتالي المراحل وتضجها الفكري والفني.

في مصر لم يتصور عرضاً واحداً مقبلاً لبريشت حسب مثابهي المسرح المصري، وليس هذا فقط من خلال مثابهي شخصياً وإنما لم أر شواهد من مخرجين المثل شاهدوا عروضاً مسرحية لبريشت، وتساءلوا هل هذا هو بريشت؟ هل هكذا فهمت بريشت؟

الجانب الآخر، نحن لسنا ملزمين بأن ننقل بريشت نقلاً حرفياً، فهو ابن المجتمع الألماني الأوروبي، نحن يمكن أن نأخذ منه فكرة تطبيقها على حركتنا الاجتماعية، هذا إن كنا واعين لحركتنا الاجتماعية ومتركين لمجتمعنا، عندما نستطيع أن نأخذ ما يفيدنا، لكن أن نقده؟ فهذا لا يفيد ولا يفيدنا أيضاً.

ثا يقولون إن مسرحية "الاستثناء والقاعدة" التي لعمها شريف خزندار في الستينيات تضمنت بعض ملامح بريشت وأفضل العرض ضمن أرشيف بريشت، ما رأيك؟

نن هناك ملامح من بعض الأدوات التي استخدمها بريشت في عرض "الاستثناء والقاعدة"، طبعاً شريف خزندار سوري الأصل، لكنه مقوم في باريس، وشاهد بعض عروض بريشت في عام ١٩٦٤، وعروضاً أخرى متأثرة ببريشت، أنا رأيت هذا العرض كشروط سينمائي صور خصوصاً لمركز بريشت في برلين، لأنه من الوثائق القديمة التي قدمت لأرشيف بريشت هنا، وتعرض للتحليل، وإلى حد ما كانت بعض استخدامات التفريب نظيداً أكثر منها استيعاباً علماً أن "الاستثناء والقاعدة" تتحدث عن مشكلة البيروقراطية ومشكلة البيروقراطية في مشكلتنا نحن العرب.

ثا وراء كل كاتب عربي، كاتب مسرحي أجنبي، متأثر به، مثلاً ألفريد فرج كان متأثراً ببريشت وشكسبير، أي كان هناك تبعية

ليس استمراراً لسابقه، هذه البؤرة الإفرادية جعلتنا نشعر أن هناك تفكيراً جديداً لمفهوم المسرح كمفهوم بصري لدى بعض المنتجين، لكن أعود وأؤكد أن هؤلاء لديهم نزوات مسرحية لأنهم جميعاً يعملون أولاً وأخيراً في التلفزيون وهم نجوم تلفزيونية وسينمائية.

❖ هل تجذر المسرح في التربة السورية وأثر في حياتنا الاجتماعية كبقية الفنون بعد أكثر من قرن ونصف قرن، بمعنى هل ما زال المسرح حاجة إنسانية ومجتمعية؟

❖ لا، المسرح في حياتنا الاجتماعية لم يتجذر، لأنه حتى الآن لا يمكن أن نؤكد وجود حركة مسرحية في سورية، عندما يسمح لنا بوصفاً علميين في المسرح أن نتحدث عن حركة مسرحية مستقرة، عندها يمكن أن نقول إنه لدينا جمهور مسرحي متعلق بالمسرح، ويطلب العروض المسرحية كجزء من حقوقه الاجتماعية والإنسانية كما يفعل المواطن الأوروبي أو المواطن الأمريكي في المدن الكبرى، وحتى في البلدات الصغيرة، الجمهور يطلب العروض المسرحية حقاً له في موسم معين، وكذلك يطلب العروض الموسيقية أيضاً، ويطلب بأن تأتي الفرق لتقدم الأوبرا إلى هذا الجمهور لأنه غير قادر على الانتقال إلى المتينة الكبيرة مثلاً.

إذا الفرق الزملي والحضاري كبير جداً بين الحركة المسرحية المتجذرة في أوروبا وبين ما نسميه ظاهرة مسرحية في بلدنا أو في البلدان العربية، يمكن أن نقول إن جزءاً من جمهورنا قد اعتاد على سبيل التسليح أن يتابع ما يقدمه المسرح التجاري، لأنه يذهب إلى هناك ليتسلى عن طريق النص والتمثيل وليس عن طريق فن مسرحي متكامل، ففي هذه المسرح ليس هناك تقنيات، وليس هناك فن تمثيل مسرحي، وليس هناك رأي فكري، بل هناك دغدغات عن طريق ما يسمى بنقد اجتماعي مزيف أو نقد سياسي مزيف، وخاصة في العروض الأخيرة التي تأتيها عن طريق حلب، ولكن أقول في مرحلة من

وكانت بالغة جداً، لذلك أود الكثير من طلابنا عن طريق الحزب الشيوعي إلى الاتحاد السوفيتي وبلدان المصكر الاشتراكي، فدرسوا وتأثروا عن طريق هذه اللغات بالحركات الفنية هناك، نرى أن الترجمة بدأت تنتشر عن الروسية البلغارية في الفترة اللاحقة، وهذه الترجمات أتت إلينا عن طريق اللغة الروسية أو الإنكليزية.

❖ النتيجة نحن ملقون سلبيون، يعني نحن نستهلك ما ينتجه الآخر أكثر مما ننتج؟

❖ من دون تخصص هذا ليس فقط على سعيد الفن وحده، بل على سعيد العلم، نحن مستهلكون وغير منتجين، وعلى صعيد النظريات الاقتصادية نحن مستهلكون، ويمكن أن نعلم على جميع المجالات، حتى يترونا لننتج بالثقافات الغربية والعلوم الغربية بعد كل هذه السنوات من بدايات إنتاج النفط العربي وحتى الآن.

❖ ما زال المسرح العربي قائماً على الكلمة، ألم يصبح لدينا تراكمات كميّاً يمكننا الانطلاق منه نحو التوجه إلى ثورة التقنيات الموجودة في الغرب التي نفقدنا نحن؟

❖ يمكن أن نقول إننا منذ عشر سنوات لا أكثر، ونتيجة مصادر احتكاك أكبر بالمسرح العالمي ونتيجة سفر مجموعة من فئتنا إلى بعض المهرجانات أو إلى بلدان أوروبية، ونتيجة قراءات في مصادر أو في ترجمات أكثر أمّة وصداقة من الترجمات القديمة، وأيضاً نتيجة تأثير مجلة "الحياة المسرحية"، بدأنا نجد في بعض إنتاجنا المسرحي بؤرة هنا وبؤرة هناك دون استمرارية، نجد توجهاً نحو لغة بصرية جديدة، أؤكد بؤر من دون استمرارية، بمعنى فلان الفلاني ينتج عرضاً يلتفت النظر إلى اللغة البصرية الجديدة التي استخدمها وإلى مفهوم النص ومفهوم الديكور المستخدم وإلى استخدام الموسيقى واستخدام الأزياء كل هذا يلتفت النظر إليه، فيأتي بعده مخرج آخر ويقدم بؤرة ضوئية جديدة، يلتفت النظر إليه أيضاً، لكنه

في سورية على صعيد تأليف النصوص، والنظرة الإخراجية، وبشكل خاص على صعيد التمثيل وفهم الشيوغرافيا ونور الموسيقى في المسرح وعلاقة كل هذا بمنفرد جندب شبيب على الأغلب تغيرت لديه عادات تلقيها عما كان لدى الجمهور القديم، مما يعني أن عملية التواصل قد تغيرت.

لكن سنجد في أعمال الشبيب ابتعاداً عن الهم الوطني والسياسي العام خاصة، وسنجد تركيزاً على الهموم الفردية التي تزعج جيل الشبيب تحديداً ولا سيما العلاقة بين الرجل والمرأة.

□ **الجيل الجديد أحدث قطيعة مع أبائه**
الثقافيين مما أدى إلى غياب الهوية والخصوصية المحلية في تجاربه، ومن ثم أصبح المسرح عولمياً بعد أن كان إنسانياً مثال على ذلك عروض عبد المنعم عمادوي "قروصي" "شوكولا" أرغنا لشعراني و"الليغرو" و"تشيللو" لعروة العربي و"البيبي والذئب" لباسم عيسى وغيرها من العروض الأخرى، ما السبب في ذلك براء؟

□ **أعتقد أن من البداية أن نقول إن كل جيل جندب يتأثر على الجيل الذي سبقه محاولاً تجاوزه، مما يولد انطباعات بأنه يرفضه في حين أن العملية هي سياق تطوري مرتبط بمؤثرات خارجية وداخلية على الصعيد الفني وعلى الصعيد الثقافي والاقتصادي.**

إذا قرأنا مجموعة من تصريحات الجيل الشاب، نفقد لديهم إشارات مباشرة للجيل السابق لأنهم لا يفتخرون أنفسهم امتداداً له في حين أنهم على نحو مباشر امتداد بتأثيرات مغفلة فاستلهمهم في السمود في غلبتهم من الجيل السابق، لكن التطورات المحيطة بهم تعمل فعلها في أذهان وتصورات الشباب مما يولد أساليب تعبير مختلفة تتبدى وكأنها تشكل قطيعة مع الماضي وهذا ليس غريباً، فإذا أجرينا مقارنة بين أعمال ما بعد الحداثة في أوروبا ومرحلة الحداثة، فكل على صعيد الفن يتحدثون عن القطيعة في حين أن الواقع

المراحل زود مسرح A آثار بأرقى التقنيات المسرحية، ولم يستخدم، ومنع المسرحيون من استخدامه إلا في مناسبات محددة جداً ومرتبطة بجهود سيئسكية كبيرة لإقناع الجيش بالسماح لغير العسكريين من استخدامه خوفاً على هذه التقنيات.

مسرح الحمراء ليس فيه تقنيات، ويمكن أن نتحدث عنها بالمفهوم العلمي للتقنيات المسرحية، أيضاً مسرح القبيبي الآن يقتد إلى هذه التقنيات، ودار الأوبرا لديها تقنيات مسرحية متطورة، ولكن هل لدينا تقنيون يستطيعون استخدام هذه التقنيات؟ لم ترسل تقنيين للدراسة في بلدان أوروبية حتى الآن، فكل أرمشا من المعهد العالي للفنون المسرحية مجموعة طلاب لدراسة الإضاءة وإدارة منصة مدة سنة أو سنتين، ولكن التقنيات المتوفرة بحاجة لتقنيين خبراء يدرسون الإمكانيات الإبداعية لهذه التقنيات ليستخدموها في موقعها الصحيح.

□ **ما موقف المسرح من المتغيرات الجديدة التي طرأت على العالم؟**

□ منذ أن بدأ المعهد العالي للفنون المسرحية يرفد بتفغات جديدة من المسائل إلى الحركة المسرحية، ثم بدأ يرفد بقسم الدراسات المسرحية، بدأ بالترويج وتغيير وجه المسرح السوري، أي إننا أصبحنا نعرف إلى إمكانيات مختلفة على صعيد التمثيل، وفهم الدور وعلاقة المسلك بالمخرج ونور المسرح في المجتمع، ويعد سنوات خرج من صفوف المعهد مخرجون وممثلون وبعض النقاد ممن شكلوا ملامح الحركة النقدية الجديدة منذ أواسط التسعينيات في المسرح السوري، ونلمح ملامح جديدة مختلفة في الذهنية الإخراجية وفي أساليب التمثيل، هذا لا بد أن نؤكد بأن هذا الجيل قد استفاد كثيراً من التجارب الأجنبية عن طريق مصادر الإطلاع المختلفة (التلفزيون، السفر، الفرق الزائرة) وأيضاً الاستفادة من خبرات المدرسين والأساتذة الزائرين في المعهد) مما أدى حالياً إلى تلامح لوارق صور جديدة للمسرح الشاب

فالتين يعملون للعرض في المهرجان يتقاصون ما بين المهرجانيين ولا يقدمون عرضهم خارج المهرجان، وإن حدث هذا، يكون جمهور المدينة نفسها أقل إقبالاً على العرض المنفرد في حين أن جو المهرجان يتعدد عروضه واحتماليته يجذب إليه أنواعاً متباينة من المشاهدين بعضهم دائم وله علاقة وثيقة بالمشرح، وبعضهم طارئ على المسرح.

□□ قد يحقق عرض ما إقبالاً شديداً من المتفرج في حين لا يلقى التشجيع من المسرحيين والنقاد، ما التقييم لعرض ناجح يحقق المشاهدة من الجميع؟

□□ التقييم حسب الموقف الفردي، لا يمكن للنقاد أن يضع حكماً بديلاً عن كل الفئات الاجتماعية، فالجمهور ليس فئة واحدة والأنواق متباينة، فما يمجني قد لا يمجيك وما يشنئ إليه قد يمتعك عنه، لكن النقاد ينظر إلى القيمة الفنية والفكرية معاً انطلاقاً من بينته الفكرية والفنية، ويقيم بناء على ذلك، ومثله الأعلى المسرحية الجيدة ذات القيمة الفكرية والفنية من وجهة نظره، مثال على ذلك عروض دريد لحلم التي استقبلت وما زالت جمهوراً غفيراً، أما تقييمها النقدي فكان في معظمه سلبياً، اعتبر النقد في ذلك الوقت أن مسرح دريد لحلم مسرح تنفسي أي إنه لا يحمل قيمة فكرية حقيقية.

يقول لولا وصول الحداثة إلى نقطة محيطة، لما ولد ما بعدها.

□□ كيف حال النقد المسرحي في سورية بعد رفد مجموعة كبيرة من خريجي قسم الدراسات للحركة المسرحية إلى المصاحبة الثقافية والفنية بما فيه من يكتفون في الصحف اليومية؟

□□ بصورة عامة ليس لدينا حركة نقدية، نتيجة عدم وجود حركة مسرحية، وما يكتب عن بعض العروض لا يشكل سيقاً نقدياً يتجلى في حركة، بل هذا الذي يكتب في الصحف يكون أحياناً انطباعات ذاتية وفي مرات قليلة جداً بمثابة مقالات نقدية عنيفة عن هذا العرض أو ذلك تنبئ فيها ملامح الفهم الجديد للعملية المسرحية ككل مع استيعاب التطورات المحيطة بالمشرح سياسياً واقتصادياً وثقافياً.

أنا شخصياً بدأت ألمح فيما جديداً للموسيقى وللفن الجسد وللأفص الحديث عند قلة من الأسماء الجديدة، وتدل على أن مصادر الثقافة لديهم متعددة وليست محلية.

□□ نلاحظ في السنوات الأخيرة كثرة المهرجانات المسرحية المحلية في معظم المدن السورية، هل تساهم هذه المهرجانات في خلق حركة مسرحية متطورة رغم أنها شكلت جمهوراً واسعاً في المحافظات؟

□□ ولد لدينا ظاهرة اسمها جمهور المهرجان، لكن المشكلة الأساسية لم تتغير،

□□